·文学史研究丛书·

被压抑的现代性

——晚清小说新论

〔美〕王德威 著
宋伟杰 译





北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

文学史研究丛书

被压抑的现代性

——晚清小说新论

〔美〕王德威　著
宋伟杰　译





图书在版编目(CIP)数据

被压抑的现代性——晚清小说新论/(美)王德威著.—北京:北京大学出版社,2005.5

(文学史研究丛书)

ISBN 7-301-08492-7

Ⅰ.被… Ⅱ.王… Ⅲ.小说-文学研究-中国-清后期 Ⅳ.I207.4

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2005)第 008751 号

Fin-de-Siècle Splendor*: *Repressed Modernities of Late Qing Fiction*, *1849-1911

图字:**01-2003-5328**

书　　　名:被压抑的现代性——晚清小说新论
著作责任者:(美)王德威　著　宋伟杰　译
责 任 编 辑:张凤珠
标 准 书 号:ISBN 7-301-08492-7/I·0712
出 版 发 行:北京大学出版社
地　　　址:北京市海淀区中关村北京大学校内　100871
网　　　址:http://cbs.pku.edu.cn　电子信箱:pkuwsz@yahoo.com.cn
电　　　话:邮购部 62752015　发行部 62750672　编辑部 62752022
排　版　者:北京军峰公司
印　刷　者:北京大学印刷厂
经　销　者:新华书店
890mm×1240mm　A5　13.75 印张　357 千字
2005 年 5 月第 1 版　2005 年 5 月第 1 次印刷
定　　　价:30.00 元



“文学史研究丛书”总序

陈平原

中国学界之选择“文学史”而不是“文苑传”或“诗文评”，作为文学研究的主要体式，明显得益于西学东渐大潮。从文学观念的转变、文类位置的偏移，到教育体制的改革与课程设置的更新，“文学史”逐渐成为中国人耳熟能详的知识体系。作为一种兼及教育与研究的著述形式，“文学史”在20世纪的中国，产量之高，传播之广，蔚为奇观。

从晚清学制改革到“五四”新文化运动展开，提倡新知与整理国故终于齐头并进，文学史研究也因而得到迅速发展。在此过程中，北大课堂曾走出不少名著：林传甲的《中国文学史》(1904)还只是首开记录，接踵而来者更见精彩，如姚永朴的《文学研究法》、刘师培的《中国中古文学史》和《汉魏六朝专家文研究》、黄侃的《文心雕龙札记》、吴梅的《词余讲义》(后改为《曲学通论》)、鲁迅的《中国小说史略》、胡适的《五十年来中国之文学》和《白话文学史》、周作人的《欧洲文学史》和《中国新文学的源流》，以及俞平伯的《红楼梦辨》、游

国恩的《楚辞概论》等。这些著作,思路不一,体式各异,却共同支撑起创立期的文学史大厦。

强调早年北大学人的贡献,并无"惟我独尊"的妄想,更不会将眼下这套丛书的作者局限在区区燕园;作为一种开放且持久的学术探求,本丛书希望容纳国内外学者各具特色的著述。就像北大学者有责任继续先贤遗志,不断冲击新的学术高度一样,北大出版社也有义务在文学史研究等诸领域,为北大向世界一流大学迈进呐喊助阵。

在很长时间里,人们习惯于将"文学史研究"理解为配合课堂讲授而编撰教材(或教材式的"文学通史"),其实,"海阔凭鱼跃,天高任鸟飞",此乃学者挥洒学识与才情的大好舞台,尽可不必画地为牢。上述草创期的文学史著,虽多与课堂讲授有关,也都各具面目,并无日后千人一腔的通病。

那是一个"开天辟地"的时代,固然也有其盲点与失误,但生气淋漓,至今令人神往。鲁迅撰《〈中国小说史略〉序言》,劈头就是:"中国之小说自来无史";后世学者恰如其分地添上一句:"有之,自鲁迅先生始。"当初的处女地,如今已"人满为患",可是否真的没有继续拓展的可能性?胡适撰《〈国学季刊〉发刊宣言》,以历史眼光、系统整理、比较研究作为整理国故的方法论,希望兼及材料的发现与理论的更新。今日中国学界,理论框架与研究方法,早就超越胡适的"三原则",又焉知不能开辟出新天地?

当初鲁迅、胡适等新文化人"整理国故"时之所以慷慨激昂,乃意识到新的学术时代来临。今日中国,能否有此迹象,不敢过于自信,但"新世纪"的诱惑依然存在。单看近年学界之热心于总结百年学术兴衰,不难明白其抱负与期待。

在20世纪的最后一年推出这套丛书,与其说是为了总结过去,不如说是为了面向未来。在20世纪中国,相对于传统文论,"文学史"曾经代表着新的学术范式。面对即将来临的新世纪,文学史研究究竟该向何处去,如何洗心革面、奋发有为,值得认



真反省。

反省之后呢？当然是必不可少的重建——我们期待着学界同仁的积极参与。

1999年2月8日于西三旗



中 文 版 序

王德威

在中国叙事文学的研究里，晚清小说一向不受重视。但不论从历史、美学、意识形态及文化生产的角度来看，此一时期的小说所显现的活力及复杂面向，都足以让人大开眼界。尤其对治现代文学者而言，晚清小说岂止仅代表一个从传统到现代的过渡阶段；它的出现，还有它的被忽视，本身就已经见证了中国文学现代性的一端。

《被压抑的现代性——晚清小说新论》原以英文形式，于 1997 年由斯坦福大学(Stanford University)出版。借着“五四”以来已有的研究成果，我试图对晚清小说做更深入的考察。我将“晚清”的时代范围扩及到鸦片战争以后，并力求打破以往“四大小说”或“新小说”式的僵化论述。我更希望将晚清小说视为一个新兴文化场域，就其中的世变与维新、历史与想象、国族意识与主体情操、文学生产技术与日常生活实践等议题，展开激烈对话。书中的四章专论——狎邪艳情、侠义公案、谴责黑幕、科幻奇谭——因此不应只视为文类

研究而已,而是指向四种相互交错的话语:欲望、正义、价值、真理(知识)。我认为这四种话语的重新定义与辩难,适足以呈现20世纪中国文学及文化建构的主要关怀。

本书英文版出版后在学界曾获得不少反响。评者的赞弹,自应付诸公论,惟有一二说法与我的立论相去太远,或有必要在此聊志数语。对此书最主要的保留声音认为,晚清说部如此被抬举,已有贬低“五四”新文学传统、厚古薄今之嫌;而将现代性的发展回溯至19世纪中叶,亦回避了历史进程的必然性。同一声音甚至指陈本书凭借后现代、后乌托邦式修辞,否定了20世纪中国文学及意识形态的“现代化”大计及成果。

这类论者切切要将晚清小说“被压抑的现代性”再压抑下去,不仅使人莞尔:他们到底怕些什么?事实上,本书的《导论》正始于如下的问题:文学现代性是否必须按照特定历史时间表依序进场候教?现代性是否只能有一种品牌、来源及出路?现代性的“意识”甚至意识形态是否有如神谕,只能由图腾式的作家或作品(或国家领导人或西方理论大师)说了算?还有文学的(形式)现代性是否需要社会、历史的(实践)现代性来决定?我们学界的一支一方面高谈“一切历史化”,一方面将文学史神话化,已是一种奇观。至于部分论者绝不细读文本,就着陌生的小说演述自己的大说,甚至引喻失义,只能说是新版的“二十年目睹之怪现状”了。

“重写文学史”曾是上个世纪末两岸学者共同努力的方向。在这个方向下,《被压抑的现代性》只能算是初步的尝试。而我已一再申明,经过了一个世纪的文学启蒙与文学革命的教训,我们(又一次)重写文学史的活动必须在文学及历史千丝万缕的对话关系中,化简为繁,迂回前进。而介于新旧之交的晚清小说,恰好提供了最丰富的研究对象。我的目的不在成一家之言,而是希望对中国现代文学众声喧哗的起源,做出适切的描述。

本书的写作过程,有幸得到许多学者的建议及批评。哥伦



比亚大学夏志清教授数篇有关晚清文学的专论，对我有极大的启发之功。本书英文初稿亦承夏先生审阅校正。台湾的柯庆明、张淑香、林明德、赖芳伶、康来新、李瑞腾、李孝悌、黄锦珠，欧美的米列娜（Milena Doleželová-Velingerová）、韩南（Patrick Hanan）、李欧梵、瓦格纳（Rudolf Wagner）、叶凯蒂，日本的樽本照雄，还有大陆及香港的郭延礼、陈平原、夏晓虹、杨义、王宏志、汪晖、袁进等先生女士的著作或洞见，都令我受益匪浅。陈平原教授的《中国小说叙事模式的转变》、米列娜教授主编的《世纪之交的中国小说》（*The Chinese Novel at the Turn of the Century*）各在方法学上有重要突破，也提供我可贵的研究线索。而柯庆明教授与我多次讨论，尤其使我对传统与现代、中学与西学的脉络有了更进一步的理解。

本书的中译，《导论》部分由我自己执笔，其他各章由宋伟杰博士完成。惟第一章原稿曾由胡晓真博士译出，再由宋伟杰参照定稿。晓真及伟杰分别是我在台大及哥伦比亚大学的学生，早已学有所成，他们愿意承担此书的翻译，是我的荣幸。尤其伟杰为此书所投注的热情与精力，在在令人感动。译文完稿后又经我修订数次，因此如有任何讹误，自然应由我负责。



目　　录


读书中文网
www.rbook.net

导论:没有晚清,何来“五四”?

有关中国文学现代化的问题,近年屡屡被提出讨论。“五四”文学革命的典范意义,尤其引起众多思辨。而其中最值得注意的,当属晚清文化的重新定位。传统解释新文学“起源”之范式,多以“五四”(1919年文学革命的著名宣言)为中国文学现代时期之依归;胡适、鲁迅、钱玄同等诸君子的努力,也被赋予开山宗师的地位。相对的,由晚清以迄民初的数十年文艺动荡,则被视为传统逝去的尾声,或西学东渐的先兆,过渡意义,大于一切。但在世纪末重审现代中国文学的来龙去脉,我们应重识晚清时期的重要,及其先于甚或超过“五四”的开创性。

我所谓的晚清文学,指的是太平天国前后,以至宣统逊位的六十年;而其流风遗绪,时至“五四”,仍体现不已。在这一甲子内,中国文学的创作、出版及阅读蓬勃发展,真是前所未见,并在世纪转折交替处,或“世纪末”(fin-de-siècle)之际,蔚为高潮。小说一跃而为文类的大宗,更见证传统文学体制的剧变。但最引人注目的是作者推陈出新、千奇百怪的实验冲动,较诸“五四”,毫不逊色。然而中

国文学在这一阶段现代化的成绩，却未尝得到重视。当“五四”“正式”引领我们进入以西方是尚的现代话语范畴，晚清那种新旧杂陈、多声复义的现象，反倒被视为落后了。

晚清文学的发展，当然以百日维新(1898)到辛亥革命(1911)为高潮。仅以小说为例，保守地估计，出版当在两千种以上。[1]其中至少一半，今已流失。这些作品的题材、形式，无所不包：从侦探小说到科幻奇谭，从艳情纪实到说教文字，从武侠公案到革命演义，在在令人眼花缭乱。它们的作者大胆嘲弄经典著作，刻意模仿外来文类，笔锋所至，传统规范无不歧义横生，终而摇摇欲坠。以往“五四”典范内的评者论赞晚清文学的成就，均止于“新小说”——梁启超、严复等人所提倡的政治小说。殊不知“新小说”内包含多少旧种子，而千百“非”新小说又有多少诚属空前的创造力。

而从文化生产的角度来看，晚清文人的大举创作(或捏造与制造)小说的热潮，亦必要引起文学生态的巨变。这是一个华洋夹杂、雅俗不分的时期，而读者不论有心无心，也乐得照单全收。中国现代文学的大规模量贩化、商业化，非自今始。[2]称小说为彼时最重要的公众想象领域，应不为过。借着阅读与写作小说，有限的知识人口虚拟家国过去及未来的种种——而非一种——版图，放肆个人欲望的多重出路。比起“五四”之后日趋窄化的“感时忧国”正统，晚清毋宁揭示了更复杂的可能。

晚清的最后十年里，至少曾有一百七十余家出版机构此起彼落；[3]照顾的阅读人口，在两百万到四百万之间。[4]而晚清最重要的文类——小说——的发行，多经由四种媒介：报纸、游戏小报、小说杂志与成书。早在19世纪70年代，小说即为报纸这一新兴出版媒介的特色之一。中国最早的报纸《申报》(1872—1949)于1872年即有名为《瀛寰琐记》的文学专刊出版，发表诗文说部创作或翻译。[5]到了1892年，由韩邦庆(1865—1894)一手包办的《海上奇书》出版，是为现代小说专业杂志的滥觞。[6]同



时，在标榜"游戏"及"消闲"的风月小报上，小说也觅得一席之地。这些刊物可查者至少仍有32种之多，譬如《指南报》与《游戏报》；晚清红极一时的作者如吴趼人（1866—1910）、李伯元（1867—1906）且编且撰，都是由此起家。[7]而在梁启超提倡"新小说"的热潮后，至少又有三十余家小说出版社，[8]以及21种以"小说"为名的期刊出现。[9]其中最著名的，即所谓《新小说》（1902—1906）、《绣像小说》（1903—1906）、《月月小说》（1906—1908）、《小说林》（1907—1908）等"四大"小说杂志。[10]按照樽本照雄《新编清末民初小说目录》（1998）的统计，晚清创作小说共达7466种。

晚清也是翻译文学大盛的时代。晚清小说研究的拓荒者之一阿英早已指出，晚清的译作不在创作之下，基于阿英的晚清小说目录，有论者稽考出479部创作、628部译作。[11]近年学者陈平原就此统计1899—1911年间，至少有615种小说曾经译介至中国；[12]而樽本照雄近年编订的目录里，确认出1840—1911年间，至少有2545种翻译小说。狄更斯（Charles Dickens）、小仲马（Alexandre Dumas fils）、雨果（Victor Hugo）、托尔斯泰（Leo Tolstoy）等，均是读者耳熟能详的名字。至于畅销作家，则有福尔摩斯的创造者柯南·道尔（A. Conan Doyle）、感伤奇情作家哈葛德（H. Rider Haggard），以及科幻小说之父凡尔纳（Jules Verne）等名列前茅。[13]

但我们对彼时文人"翻译"的定义，却须稍做厘清：它至少包括意译、重写、删改、合译等方式。学者如史华慈（Benjamin Schwartz）、夏志清及李欧梵曾各以严复（1854—1921）、梁启超（1873—1929）及林纾（1852—1924）为例，说明晚清译者往往借题发挥，所译作品的意识形态及感情指向，每与原作大相径庭。不仅如此，由于这些有意无意的误译或另译，晚清学者已兀自发展出极不同的"现代"视野。[14]作为文化交往的形式之一种，翻译每每受限于历史必然及偶然。[15]以此类推，晚清作者对传统古



典的新奇诠释，也是另一种以意逆志的“翻译”。

西洋、东洋文学的影响，一向是中国文学现代化的主要关目。此一方面的研究，亦犹待加强。但就在作者、读者热烈接受异国译作，作为一新耳目的蓝本时，传统说部早已产生质变。当《荡寇志》(1853)成为太平天国时期，清廷及太平军文宣战争的焦点时，小说与政治的主从关系，迈入了新的“技术”模式。当《品花宝鉴》(1849)以男女易装的观点，混淆异性及同性恋爱的界限时，小说与情色主体的辩证，也变得益发繁复。几乎所有经典说部，从《水浒传》到《红楼梦》，均在此时遭到谐仿。晚清世纪末也许是作者自甘颓废、惫懒因袭的征兆，但更可能是他们不耐传承藩篱，力图颠覆窠臼的讯号。

不仅此也，清末重被发掘的稍早作品，如 1877 年发现的沈复(1763—?)的《浮生六记》，以及 1879 年付梓的张南庄(19 世纪)的《何典》，更具有在文学传统以内另起炉灶的意义。[16]《浮生六记》描摹情性自主的向往、《何典》夸张人间鬼域的想象，对 20 世纪作家的浪漫或讽刺风格，各有深远影响。《何典》依循以往话本小说生鲜活泼的市俗叙述，并点染极具地域色彩的吴语特征，自然可视为“五四”白话文学的又一先导。[17] 凡此皆说明“新小说”兴起前(严复与梁启超分别于 1897 和 1898 年，推倡中国小说的改革路线应以日本与西方小说为准)，中国说部的变动，已不能等闲视之。西方的冲击并未“开启”了中国文学的现代化，而是使其间转折更为复杂，并因此展开了跨文化、跨语系的对话过程。这一过程才是我们定义“现代性”的重心。

晚清小说的丰富性既如上述，则显然与过去多年来学者投入的心力不能成为正比。80 年代的《晚清小说大系》(台北：广雅出版有限公司)、90 年代的《近代中国小说大系》(南昌：百花洲文艺出版社)及《中国近代文学大系》(上海：上海书店出版社)，在资料上已渐补正以往之不足。但研究方面，仍不脱以往



“四大小说”(《官场现形记》、《孽海花》、《二十年目睹之怪现状》、《老残游记》)的窠臼;阿英、鲁迅、胡适等以“五四”为视角的理论,依旧被奉为圭臬。

这牵涉到我们怎么定义“现代”中国文学的问题。“五四”运动以石破天惊之姿,批判古典,迎向未来,无疑可视为“现代”文学的绝佳起点。然而如今端详新文学的主流“传统”,我们不能不有独沽一味之叹。所谓的“感时忧国”,不脱文以载道之志;而当国家叙述与文学叙述渐行渐近,文学革命变为革命文学,主体创作意识也成为群体机器的附庸。文学与政治的紧密结合,是现代中国文学的主要表征,但中国文学的“现代性”却不必化约成如此狭隘的路径。我无意在此作翻案文章;在这个所谓“放逐诸神”、“告别革命”的时代,再高唱“推翻”典范、“打倒”传统,也无非是重弹“五四”的老调。要紧的是重理世纪初的文学谱系,发掘多年以来隐而不彰的现代性线索。

凭借“被压抑的现代性”这一题旨,我想追问的是,究竟是什么使得晚清小说堪称现代,并以之与“五四”传统所构造的现代话语相对应?又是什么阻止我们谈论晚清时期被压抑的多重现代性?更为重要的是,在一个后现代性成为风行话语之一种的时代,凸显晚清小说现代性之种种,此举策略性的意义何在?

“现代”一义,众说纷纭。如果我们追根究底,以现代为一种自觉的求新求变意识,一种贵今薄古的创造策略,则晚清小说家的种种试验,已经可以当之。[18]别的不说,单就多少学说创作、书籍刊物,竟以“新”字为标榜,即是一例。从《新石头记》(1908)到《新中国未来记》(1902),有心作者无不冀求在文字、叙述、题材上挥别以往。诚然,刻意求新者往往只落得换汤不换药,貌似故步自封者未必不能出奇制胜。重要的是,无论意识形态的守旧或维新,各路人马都已惊觉变局将至,而必须采取有别过去的叙写姿态。

有心者可以反诘,这种传统之内自我改造的现象,以往的文

学史不是已屡有前例可循？晚明时期诗文小说的中兴，只是其中之一。何以我们不称之为“现代”呢？[19]我的回应，是将晚清文学重新放回历史语境之中。晚清之得称现代，毕竟由于作者读者对“新”及“变”的追求与了解，不再能于单一的、本土的文化传承中解决。相对地，现代性的效应及意义，必得见诸19世纪西方扩张主义后所形成的知识、技术及权力交流的网路中。[20]

但有心者仍可反诘，以往中国的文学，不亦曾有异邦因素的融合介入？六朝以降，西域佛学母题及叙写形式的传播；唐代中亚音乐模式的引进，对古典中国的诗词叙述，均造成深远影响。即便如此，我们仍须体认清末文人的文学观，已渐脱离前此的中土本位架构。面对外来冲击，是舍是得，均使文学生产进入一个“现代的”、国际的（却未必是平等的）对话情境。“国家”兴起，“天下”失去，“文学”也从此不再是放诸四海的艺文表征，而成为一时一地一“国”的政教资产了。准此，我们不妨复习文学史家所一再传述的中国现代文学现象：民主思维的演绎、内在心理化及性别化主体的发掘，军事、经济、文化生产的体制化，都市/乡村视景的兴起，革命神话的建立，还有最重要的，线性历史时间感的渗透。这些现象既是作家创作的条件，也是他们描摹的对象。但只要把眼光放大，我们则知所有这些现象均可见诸西方，而且经过长期实验，方底于成。[21]当它们移入清末中国这样的非西方文明中，却失去时间向度，产生了立即性的迫切感。它们散发着符咒般的魅力，催促一代中国人迎头赶上。识者称现代中国文学建立在一种“亏欠的话语”上，不是虚言。[22]清末以来的作者与读者觉得我们“总已”难偿历史进程的时差，如果不继续借镜，或借贷，西方的文化及象征资本，更是无以为继。

以上的描述，也许已说明现代中国文学产生的环境或条件，却不能说明中国文学的现代性到底有什么与众不同之处。文学的“现代性”有可能因应政治、技术的“现代化”而起，但并无形成一种前后因果的必然性。[23]让我们再思前述“现代”一词的古典



定义:求新求变、打破传承。果如是,"现代"总要冲毁历史(时间!)网罗,自外于成规典律。[24] 假若我们对中国文学现代性的了解,仅止于迟到的、西方的翻版,那么所谓的"现代"只能对中国人产生意义。因为对于"输出"现代的原产地作者、读者,这一切都已是完成式的了。"五四"之后作家狂热推展写实及现实主义,却要被视为捡取 19 世纪西方的余唾,即为一例(而另一方面,我们也强调西方评者、读者对中国的现代文学发现,不应局限于东方主义的奇观心态上。因为这里所谓的"新",同样是来自双方的隔膜,而非不断的对话与比较)。[25]

就这样的说法,我丝毫无意回到理想主义式的位置(中西机会均等,世界百花齐放),也不因此玩弄解构主义式正反、强弱不断易位的游戏。对于理论市场上,众家学者要将现代性研究落实于历史"实相"中的呼声,我其实拳拳服膺。但不能令人无惑的是,在口口声声历史化的前提下,他(她)们的步伐竟是何其之小!许多的议论似乎并不正视现代性出现的迂回道路,也缺乏对历史前景坐标不断改换的警觉。他们并不求将"现代性"放入历史流变中,而是持续追逐主流论述的踪迹,复制出形异实同的小小花果。"现代性"终要成为一种渺不可及的图腾,在时间、理论及学术场域的彼端,吸引或揶揄着非西方学者。而同时,因为总陷在"迟来的现代性"的陷阱中,一股怨怼之气(ressentiment)油然而生。[26]

近年来,不少自然及社会学科对进化、直线历史及生物突变的探讨,或许有助于我们对文学现代性的再思。[27] 我们无须视文学的现代进程——不论是在全球或地区层次——为单一、不可逆的发展。现存的许多现代性观念都暗含一个今胜于昔(或今不如昔)的时间表。相对于此,我以为在任何一个历史的关键上,现代性的显现都是许多求新求变的可能相互激烈竞争的结果。然而这一竞争不必反映优胜劣败的达尔文铁律;其结果甚至未必是任何一种可能的实践。历史已一再告诉我们,许多新

发明、新实验尽管有无限乐观的承诺，却竟然是时间无常因素下的牺牲。这里所说的“无常”（contingency），纯粹是就事论事，而不指任何天意或命定论的闪失。[28]

我无意暗示文学的现代化是一种无目的的盲动，缺少任何可资解读的轨迹。恰恰相反，在每一革新阶段，我们都可以看出前因后果的逻辑。然而这些因果或逻辑之所以清晰可解，正在于它们出于“后”见之明。即便如此，我们仍需认识两点：（一）现代性的生成不能化约为单一进化论，也无从预示其终极结果；（二）即使我们可以追本溯源，重新排列组合某一种现代性的生成因素，也不能想象完满的实现。这是因为抵达现代性之路充满万千变数，每一步都是牵一发而动全身的关键。历史的进化过程不像录影带，可以不断倒带重播。即使是同样的元素无一不备，历史也不会重演。用生物学家古尔德（Steven Jay Gould）的话说：“只要稍稍改变事件初启的任何一个关键，哪怕是微不足道的一点，整个物种进化的过程将会形成截然不同的途径。”[29]

放在中国文学的情境里，这一观点有什么意义呢？我们要说如果晚清真是现代化的关键时刻，那是因为有太多的蜕变可能，同时相互角力。从晚清到“五四”，再到30年代以迄现在，我们大抵可依照史料，勾勒一个（或数个）文学由旧翻新的“情节”。但这一信而有征的“情节”却既不能印证任何历史宿命论，也不能投射任何未来目的论。如上所述，多少契机曾经在时间的折缝中闪烁而过。有幸发展成为史实的，固属因缘际会，但这绝不意味稍稍换一个时空坐标，其他的契机就不可能展现相等或更佳（或更差）的结果。剧烈而庞杂的进化法则，无法由达尔文或马克思来预告；以西方为马首是瞻的现代性论述，也不必排除中国曾有发展出迥然不同的现代文学或文化的条件。一味按照时间直线进行表来探勘中国文学的进展，或追问我们何时才能“现代”起来，其实是画地自限的（文学）历史观。

我们不能回到过去，重新扭转历史已然的走向。但作为文



学读者，我们却有十足能力，想象历史偶然的脉络中，所可能却并未发展的走向。这些隐而未发的走向，如果曾经实践，应使我们对中国文学现代性的评估，陡然开朗。我的想象借镜自日本芥川龙之介、俄国的贝里(Bely)、爱尔兰的乔伊斯及捷克的卡夫卡等作家；他们各自为其国家文学写下新页，而且相较于同时期他国的文学成就，也要令人眼界大开，直承前所未见。是在这一跨国界、语言及文化范畴的前提下，20世纪文学的现代性才成为如此深具魅力的课题。而尤其值得注意的是，上述这些作者从事创作时，他们国家现代化的程度，未必与他们对现代性的深切感受，形成正比或对应关系。

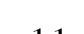
鲁迅一向被推崇为现代中国文学的开山祖师。但历来评者赞美他的贡献，多集中于他面对社会不义，呐喊彷徨的反应。鲁迅这一部分的表现，其实不脱19世纪欧洲写实主义的传统之一：人道胸怀及控诉精神。摆在彼时世界文学的版图上，算不得真正突出。据说是受果戈理(Gogol)启发的《狂人日记》成于1918年；卡夫卡的《蜕变》成于1914年，而夏目漱石的抒情心理小说《心镜》则于1916年推出。我们多半已忘记晚清时的鲁迅，曾热中于科幻小说如《月界旅行》(凡尔纳著)的翻译；而那位曾写过散文诗《野草》以及滑稽讽刺小说《故事新编》的鲁迅，也是80年代以来才渐为学者认知。[30]我们不禁要想象，如果当年的鲁迅不孜孜于《呐喊》、《彷徨》，而持续经营他对科幻奇情的兴趣，对阴森魅艳的执念，或他的尖诮戏谑的功夫，那么由他“开创”的“现代”文学，特征将是多么不同。在种种创新门径中，鲁迅选择了写实主义为主轴——这其实是承继欧洲传统遗绪的“保守”风格。鲁迅的抉择，已成往事。但所需注意的是，以其人多样的才华，他的抉择不应是惟一的抉择。后之学者把他的创作之路化繁为简，视为当然，不仅低估其人的潜力，也泯除了在中国现代文学彼端，众声喧哗的多重可能。

对我而言，中国作家将文学现代化的努力，未尝较西方为

迟。这股跃跃欲试的冲动不始自“五四”，而发端于晚清。倘若晚清小说今天仍值得我们研读，那是因为它显示了彼时作者求新、求变的努力，是如何曾被自命现代、实则传统的读者所忽略，[31]由于巴赫金(Bakhtin)、傅柯(Foucault)等人的述作影响，当代读者应更能理解，每一个时代皆充斥着复杂的矛盾与冲突，而这些矛盾与冲突所构成的诸种形态，有待文学考古学家殷殷探问。当晚清作者面对欧洲传统的同时，他们已然从事对中国多重传统的重塑。即便在欧洲，跻身为“现代”的方式也是多种多样的，而当这些方式被引入中国时，它们与华夏本土的丰富传统杂糅对抗，注定会产生出更为“多重的现代性”。但这多重的现代性在“五四”期间反被压抑下来，以遵从某种单一的现代性。其原因自西方的文化垄断到中国的激烈的反传统主义，不一而足。但这并不意味着时至21世纪，我们对那些或可带来不同文学景观的途径，可以坐视。

不客气地说，“五四”精英的文学口味其实远较晚清前辈为窄。他们延续了“新小说”的感时忧国叙述，却摒除——或压抑——其他已然成形的实验。面对西方的“新颖”文潮，他们推举了写实主义——而且是西方写实主义最安稳的一支——作为颂之习之的对象。至于真正惊世骇俗的(西方)现代主义，除了新感觉派部分作家外，在二三十年代的中国乏人问津。如前所述，我们可以凭着后见之明，为“五四”以来的现代小说铺陈起承转合的逻辑。但与此同时，我们必得扪心自问，在重审中国文学现代性时，我们是否仍沉浸于“五四”那套典范，而昧于典范之外的花花世界呢？

我所谓“被压抑的现代性”，可以指陈三个不同方向：(一)它代表一个文学传统内生生不息的创造力。这一创造力在迎向19世纪以来西方的政经扩张主义及“现代话语”时，曾经显现极具争议性的反应，而且众说纷纭，难以定于一尊。然而“五四”以



来，我们却将其归纳进腐朽不足观的传统之内。相对于此，以西学是尚的现代观念，几乎垄断了文学视野——尽管这渡海而来的“现代”观念不脱时间上的落差；（二）“被压抑的现代性”指的是“五四”以来的文学及文学史写作的自我检查及压抑现象。在历史进程独一无二的指标下，作家勤于筛选文学经验中的杂质，视其为跟不上时代的糟粕。这一汰旧换新工作的理论基础，当然包括（却未必限于）弗洛依德式的“影响的焦虑”或马克思式的“政治潜意识”影响。[32]弗、马二氏的学说，在解放被压抑的个人或社群主体上，自有贡献。但反讽的是，这些憧憬解放的学说被神圣化后，竟成为压抑主体及群体的最佳借口。于是中国文学现代性的发展反愈趋僵化；（三）“被压抑的现代性”亦泛指晚清、“五四”及30年代以来，种种不入（主）流的文艺实验。在追寻政治（及文学）正确的年代里，它们曾被不少作家、读者、批评家、历史学者否决、置换、削弱或者嘲笑。从科幻到狎邪、从鸳鸯蝴蝶到新感觉派、从沈从文到张爱玲，种种创作，苟若不感时忧国或呐喊彷徨，便被视为无足可观。即便有识者承认其不时发抒的新意，这一新意也基本以负面方式论断。

但在现代文学发展已近百年的今天，我们对“被压抑的现代性”的挖掘，极有必要。既名“压抑”，上述的诸般现象其实从未离我们远去，而是以不断渗透、挪移及变形的方式，幽幽述说着主流文学不能企及的欲望，回旋不已的冲动。这构成了中国现代文学另一种迷人的面向。

本书第一章试图建构晚清文学历史与理论的语境，并于其中界定“被压抑的现代性”。后续四章为全书的主干，分别处理晚清说部四个文类：狎邪、侠义公案、丑怪谴责与科幻奇谭。这四个文类或遭贬损，或被视为当然。然而这些被压抑的文类，仍持续不断地浮出地表，并在20世纪中国小说里，寻找发声的可能。我所援引的六十多部作品，至少一半罕为中西学者所触及，

甚至有未着一词者。最后一章,则以晚清说部与20世纪末中文小说的潜在对话作为总结。

第一章描述晚清小说得以兴起的历史与理论环境。我认为晚清时代小说已开始触及有关"现代"的公私议题。如果"五四"文学以启蒙、革命、情感与理性对话,以及写实主义的表述实践(representational practice)为特征,其实晚清小说早已先驰得点,而且其激进处,在在可为"五四"典律添加另一向度。我以四个话语轴线,论述"被压抑的现代性":启蒙与颓废、革命与"回转"(involution)、理性与滥情以及模仿与谑仿。

第二章探讨晚清狎邪小说如何僭越情色/感伤的成规,并重新界定爱欲、情感范畴。19世纪中叶以来的狎邪小说虽为"五四"学者所诟病,却在开拓中国情欲主体想象上,影响深远。这些作品杂糅了古典情色小说的两大传统——感伤及艳情,而能赋予新意。如《品花宝鉴》总结了古典以来余桃断袖的主题,径向《红楼梦》、《牡丹亭》借鉴,敷衍成一大型浪漫说部。假凤虚凰,阴阳交错,男欢女爱的至情从未如此大规模地被颠覆过。又如《花月痕》(1858)反写才子佳人的素材,成就了"才子落魄、佳人蒙尘"的凄艳故事。其中的男女主角以赴死之心"言"情"说"爱,而少及于其他,俨然以文学想象的爱欲,凌驾生理原欲的爱欲。至于小说为男主人翁营造的落魄畸零形象,必曾影响下一代郁达夫等人的颓废美学。

《海上花列传》(1892)写欢场犹如情场,又视逢场作戏为真情流露的最佳时刻,出手即不凡。作者韩邦庆为百年前一群上海妓女作"列传",兼亦预言上海行将崛起的都会风貌。以素朴之笔写繁华之事,白描功夫要令"五四"写实主义大家们相形见绌的。《孽海花》以花榜状元赛金花艳史为经,以庚子前后三十年历史为纬,交织成一政治小说。赛金花以淫邪之身,颠倒八国联军统帅,扭转国运,是20世纪中国最暧昧的神话之一。国体与女体、政治与欲望,相生相克;日后多少时新的女权议论,可以



自此得到灵感。识者每诟病狎邪小说诲淫诲盗,却忽略在历史危机中,一代中国人的欲望与恐惧,如何流入对一己身体的放肆想象上。其极致处,连叙述方式本身也变得枝蔓涣散,少有节制。

第三章审思侠义公案小说的热潮,如何已暗暗重塑传统对法律正义(legal justice)与诗学正义(poetic justice)的论述。像《荡寇志》、《三侠五义》等作品,写江湖侠客,保皇勤王,一向被视为《水浒传》以降侠义说部的末流。鲁迅般的学者由此看到了清室衰颓,民心寄望清官豪侠扭转乾坤的幻想。但换个角度,我们又何尝不可说这是晚清作者及读者最犬儒的自嘲?当庙堂与江湖、执法者与玩法者混淆不分时,所有关于正义的演述都面临崩解的危机。刘鹗的《老残游记》进一步质诘此问题。我们一般不将《老残游记》放在侠义公案小说中阅读。但书中老残的任侠尚武背景,是有案可查的。只是时不我予,当年一心仗剑治天下的老残落得以笔代剑,成为浪迹江湖的郎中,而非侠客。即使如此,他与官府周旋,力申“清官比赃官可恨”论,无疑逆转了公案说部的底线。

刘鹗心中的侠已沦为治病的大夫。就在《老残游记》一纸风行的同时,旅日的医科学生鲁迅正要舍医就文,以作家为专业,以笔代剑,以墨水换取血水。鲁迅的抱负是否受到他老师章太炎的“儒侠”论的启迪,有待考证。世纪初有革命心怀的作者为自己造像时,往往援引了游侠刺客的原型,却是不争的事实。海峡两岸的学者如陈平原、龚鹏程等对此都已各有发挥。[33]看看清末另一型侠义革命小说,如《东欧女豪杰》、《女娲石》、《新中国未来记》等,则可知民主斗士去古未远。早期左派文人自膺侠骨柔情者,也颇不乏人(如自号侠僧的蒋光慈,即为一例)。在小说或在现实里,他(她)们毁家纾难、亡命法外,为的正是一伸助弱除奸的大志。

以传统看法视之,晚清谴责小说不外以说教姿态批判社会

百态。本书第四章探究的是该文类的戏剧性冲动:一种嘉年华会狂欢式的举措。它弹冠相庆那些本该谴责的,沉溺夸示那些本该控诉的。而最富吊诡色彩的是,它“遮蔽”那些本该暴露的内容。《二十年目睹之怪现状》、《官场现形记》等,一向被奉为晚清小说的研究样本。小说的作者吴趼人、李伯元讽刺时事,笑谑人情,确是辛辣油滑。这类作品遭到鲁迅“辞气浮露、笔无藏锋”的苛评,不是偶然。我们无须为谴责小说的缺点文过饰非。比起祖师爷吴敬梓的《儒林外史》,晚清作家未免失之轻浮、毫无深度。但此一现象不仅来自作者个人的自我期许,更来自整个文学市场机制的剧变。吴敬梓可以以笑中有泪的笔触,写一个儒生文士生产过剩,半寸功名难求的悲喜剧,基本不失对学而优则仕的憧憬,或礼衰乐颓的喟叹。李伯元、吴趼人则不再有工夫感受儒林内外的冷暖。他们的时代已经是个学术价值四散分崩的时代;写作不只是寄情言志,更是谋生之道。他们讽刺世道不彰,自己却也得为这样不彰的世道负责。吴、李是近代中国第一批“下海”的职业文人。

鲁迅一辈对晚清谴责作家的失望,其实泄漏出他们的正统儒家心态。对他们而言,写作是事业,不是企业;是文以载道,不是言不及义。相形之下,晚清那批“无行”的文人,对文学、象征资本的挪移运用,反较“五四”志士更有“现代”商业意识些。而在一片插科打诨下,谴责小说家是极虚无的。他们的辞气的确浮露,大概因为自己也明白,除了文字游戏,再无其他。鲁迅谓其“谴责”,其实是以一老派道学口气,来看待一批末代玩世文人。吴、李作品最重要的感情标记是笑——嘲笑、苦笑、冷笑、讪笑。这笑在“涕泪交零”的“五四”典范里,难得听闻。老舍、张天翼、钱钟书的部分作品,算是聊胜于无。此无他,笑其实比泪更有道德颠覆力,更难为作者读者所掌握。一直到80年代,晚清的种种笑声,才重现于两岸文学中。

第五章讨论的文类为科幻奇谭。科幻小说曾在晚清风靡一



时，迄今却仍为文学史家所忽视。借着翻译作品所得的灵感，作家搬演飞车潜艇，上天入地，更云游太空。古典中国小说，不乏志怪神魔佳作。但仙魔斗法、腾云驾雾之余，殊少对器械发明，产生实证兴趣。晚清作家承袭凡尔纳、威尔斯(Wells)、贝勒弥(Bellamy)的影响，展开虚构的科学论述。行有余力，更撷取神魔小说精华，下笔成篇，令人眼界大开。吴趼人的贾宝玉漫游时光隧道(《新石头记》)、徐念慈的法螺先生航向太阳系诸星球(《新法螺先生谭》)，正是最明白的例子。由此，小说家对传统或西方构成“知识”及“真理”的论述，展开系列对话。

晚清科幻小说尽管想象高邈，却仍有其现实根源。作者对历史困境所不能已于言者，尽行投诸另一世界。乌托邦小说，从《新中国未来记》、《月球殖民地小说》、《乌托邦游记》，到《新石头记》，设计理想国度、假托世外桃源，是为想象空间的位移。而更重要的，晚清作者自西方科幻小说里借来“未来完成式”的叙述法，得以自未来角度倒叙今后应可发生的种种。《新中国未来记》成于1902年，却以1962年为时间坐标；《新纪元》则更遥想西元2000年大中华民主国的盖世盛况。这种赎回历史，典借将来的叙事策略，于今回顾，怎不令人低回不已？

在第六章里，我并不仓促总结晚清小说多重现代性的范围，而转而关注文坛近期的若干迹象。这些迹象表明，中国文学已然重拾晚清即已开始、至今尚未完成的“发明”现代的工作。我对80年代末至90年代中国大陆、台湾、香港、海外代表性作品之勘察，仍以上文讨论的晚清小说四大文类为依据。我的问题是，倘若晚清小说所包含的多重现代性曾被阻碍发展，那么我们能否说这些被压抑的现代性在20世纪末的中文小说里，重新浮出历史地表？果真如此，本书将晚清说部与20世纪末的小说接合一处，重新解读，又会怎样冲击对“五四”现代性的解读方式？这种读法又会如何帮助我们重寻中国现代性的其他切入点？

但本章所提议的，既非晚清与20世纪末在浮面意义上的平

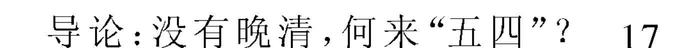
行类比，亦非两者间的因果关联；这两种做法其实都抵触本书的理论前提。从文学革命到“文化大革命”的一系列经验已教导我们，所谓的线性发展以及持续前进等（被本质化的“现代”时间因素）观念，必须重新仔细审查。也许我们在20世纪末、21世纪初，试图为中国发现另一种现代性的努力中，第一项任务便是警醒自己，重新思考“被压抑的现代性”何以出现在中国“现代”文学肇始的那一时刻。

最后，关于本书英文原标题“华丽的世纪末”（Fin-de-siècle Splendor），我仍有如下感想。前文的论述已然指出，“世纪末”一词并非仅指消沉颓废的文学时代；这只是该词的表层含义。虽然晚清就其朝政腐败与军事溃败而言，确是消沉颓废；但这个时代也蕴藏着“发明”新猷、“翻新”国是的勃勃生气。诚如许多研究欧洲（19）世纪末的学者已经指出的，世纪末现象除了现示19世纪价值观念的解体、典律的倾颓、体系的坍塌之外，同样也遥指20世纪诸种可能性的滋生。[34]而我借镜此一欧洲术语所力图吁求的，绝非欧洲19世纪末与晚清文化文学景观肤浅的平行对应。我更希图证明，如果中国对现代性的追求受到欧洲模式的激发（尽管从不受制于这些模式），那么，重新理解一个世纪以来那些曾被压抑的多重现代性，与我们对中国诸种后现代性的思索，息息相关。我的讨论既触及到一个行将结束之时代，也同样触摸到一个准备重新开始的时代。恰如本书所讨论的最后一部晚清小说的标题所表明的，过了所谓的“世纪末”，不正是一个“新纪元”？

注　释

〔1〕 阿英的《晚清小说史》曾估计百日维新至辛亥革命期间，有一千种以上的小说出版。但此一估计近年已为学者重新检讨。赖芳伶推测此一时期的出版，应在两千种以上，见《清末小说与社会政治变迁》，





第62页。日籍学者樽本照雄则以更精密的估算方式,推论1840—1911年间小说出版计2304种,其中创作1288种,翻译1016种,见《清末民初小说目录》。

〔2〕 Link, pp. 149-155.

〔3〕 时萌,第11。

〔4〕 Andrew J. Nathan and Leo On-fan Lee, “The Beginning of Mass Culture,” in Johnson et al., p. 372.

〔5〕 参见陈伯海、袁进:《上海近代文学史》,第138—140页。亦见时萌,第3页以及袁进:《中国小说的近代变革》,第26—27页。

〔6〕 时萌,第3—4页。

〔7〕 李伯元1896年初抵上海时,曾任《指南报》编辑,后来创立或主编《游戏报》(1897—1910)及《世界繁华报》(1901—1906)。吴趼人及其他晚清作者如欧阳巨源(1883—1907)也是这些游戏小报的经常撰稿者。见魏绍昌编:《李伯元研究资料》,第5—10页;吴趼人1897—1902年间,曾主编《消闲报》及《字林沪报》,他还编有《采风报》、《奇新报》等刊物。见魏绍昌编:《吴趼人研究资料》,第4页。亦见Link, pp. 140-149.

〔8〕 时萌,第9页。

〔9〕 赖芳伶,第90—91页。陈平原估计1902—1916年间曾出现57种文学杂志,见《二十世纪中国小说史》第一卷,第67—68页。

〔10〕 见赖芳伶,第89—97页;Shu-ying Tsau, “The Rise of ‘New Fiction’,” in Doleželová-Velingerová, pp. 25-26.《新小说》乃由梁启超1902年创刊于日本,共付梓24期。双周刊《绣像小说》创办于1903年,主编李伯元,并在李病殁后停刊。《月月小说》乃由吴趼人与周桂笙合办,吴主创作周主翻译。该杂志行世于1906—1908年,共计24期。《小说林》由徐念慈与黄摩西合编,1907—1908年间付梓12期。

〔11〕 时萌,第11页。

〔12〕 陈平原:《二十世纪中国小说史》第一卷,第28—29页;樽本照雄:《清末民初的翻译小说》。

〔13〕 陈平原,前引书,第43—44页。

〔14〕 Schwartz; C. T. Hsia, “Yan Fu”; Lee, *Romantic Generation*, chaps. 1-3.

〔15〕 最近的讨论，可见 Lydia Liu，esp. chaps. 1-2.

〔16〕 袁进：《中国小说的近代变革》，第 18 页。

〔17〕 见范伯群：《从通俗小说看近代吴文化之流变》，收入熊向东等编，第 292 页。

〔18〕 Calinescu，pp. 13-94.

〔19〕 或可再思唐之于六朝及隋、元之于宋金的关系。

〔20〕 我们必须注意晚清的“新”是相对于明清以来的传统流变；但另一方面明清文学的“发明”或于晚清已属陈腔，对晚清同时的西方读者，却属闻所未闻。

〔21〕 对西方现代性之兴起的经典讨论，参见 Berman；and Habermas，“Modernity：An Unfinished Project，” in Jencks，pp. 158-171.

〔22〕 John Zou，pp. 5-10.

〔23〕 80 年代的中国文学，尽管深受西方现代及后现代的思潮冲击，却演生出独树一格的现代及后现代性，不能置诸西方文学进化论时间表观之。

〔24〕 “Literary History and Literary Modernity”，in de Man，*Blindness and Insight*，pp. 142-166.

〔25〕 13 世纪的戏剧《赵氏孤儿》被介绍到 17 世纪的欧洲而成为一流行文本，即是一个例子。

〔26〕 Gregory Jusdanis 在讨论希腊文学的现代化与西欧先驱者的关系时，创造该词，见其 *Belated Modernity and Aesthetic Culture* .

〔27〕 我的理论依据，可见鲍尔森（William Paulson）对混沌理论的讨论及其文学史研究的意义，参见“Literature，Complexity，and Interdisciplinarity，” in Hayles，pp. 37-53；古尔德（Stephen J. Gould）对伯吉斯·页岩（Burgess Shale）的讨论及其对进化论的重新评估，参见 *Wonderful Life*，chap. 1；纪尔兹（Clifford Geertz）对北非及东南亚“多重现代性”的观察，参见 *After the Fact* 以及泰勒（Charles Taylor）在宗教与“承认的政治”等领域对多元文化及现代性的省思，参见 *Multiculturalism* and “The Politics of Recognition” 及“Inwardness and the Culture of Modernity，” in *Philosophical Interventions in the Unfinished Project of Enlightenment*，eds. Axel Honneth et. al.，pp. 88-110. 柯文（Paul A. Cohen）在 *Discovering History in China* 一书中强调中国现代



化的因由须自中国的传统内找寻，而西方的冲击仅为因素之一。此说触及晚清帝国与中国现代史领域的范式转型，近于我的论点，但未强调“现代性”本身的多元可能。

〔28〕〔29〕 Gould，p. 51. See also Rorty，pt. I.

〔30〕 我萦绕于怀的是鲁迅对象征主义散文诗与杂文的实验、他对中欧世纪末美学的迷恋，以及他非线性的社会生物进化观。鲁迅的创新，不仅体现在重写晚清与民初的文学传统，也在于提供一套新的话语，判然有别于刚刚引介入中国的西方话语。见 *Leo Lee*，*Voices from the Iron House*；and Lung-kee Sun，“The Fin-de-siècle Lu Xun”.

〔31〕 革新并不保证质量，因而在传统成规经过精心改造之后所设立的标准看来，革新时常显得难以捉摸，不过它们毕竟呼吁着替代那些看起来无可置疑的事物。

〔32〕 见 Bloom；and Jameson.

〔33〕 陈平原：《论晚清志士的游侠心态》，收于淡江大学中文系编：《侠与中国文化》，第 227—268 页；龚鹏程：《侠骨与柔情——论近代知识分子的生命形态》，收于《近代思想史散论》，第 101—136 页。

〔34〕 譬如参见 Ledger and McCracken；Pierrot；Silverman；and Dowling.



第一章　被压抑的现代性

- 启蒙与颓废
- 革命与回转
- 理性与滥情
- 模仿与谑仿

中国叙事小说史上，像在晚清那般复杂的情况，可谓绝无仅有。在这段时期，小说之写作、印行、流通及议论，其方式之多，内容之芜杂，在古典小说史上都是空前的。[1]然而，虽然小说大受欢迎，公认的“杰作”却十分鲜见。受启蒙的精英分子将小说的地位提高到中国文学文类排行的榜首，但又难掩其对风行小说的轻视。尤有甚者，纵使主流理论皆倡言小说载道与宣导的功能，大多数作者与读者对小说却别有怀抱：无论如何，小说乃空中楼阁，可以任他们驰神幻想，甚至可以一头栽进“狎邪”的念头里去。

此外在中国文学中，我们也找不到另一个像晚清一样的时代，作家会投入如此充满吊诡的论述中。许多文人以小说写作为其生平志业，但是他们又是最不敬业的作家。他们将作品匆匆付梓，也常常半途而废；他们汲



汲营求所谓时代性的议题，却只凸显出自己根深蒂固的狭隘；他们造假、剽窃、哗众取宠，惟恐天下不乱；[2]他们号称深入社会的各个角落，探求写实的资料，但是却将之表现成千篇一律的偏见与欲求；他们信誓旦旦要揭露、打击社会的不平与乱象，但成果却是渲染、夸张那些不平与乱象。当时有不少文人努力追求将小说的形式、修辞、主题西化，但是就算面对这种打倒传统的企图，晚清小说仍然执著于传统的末流而少突破。

摆荡于各种矛盾之间，如量化/质化、精英理想/大众趣味、古文/白话文、正统文类/边缘文类、外来影响/本土传统、启蒙理念/颓废欲望、暴露/伪装、革新/守成、教化/娱乐等……晚清小说呈现出一个多音复义的局面，其"众声喧哗"之势足以呼应当时那个充满爆发力的时代。日后中国现代文学里的渴望、挑战、恐惧及困境，都已在这个氛围中首次浮现。

晚清小说的研究始于"五四"时代。两位新文学运动的创始者胡适（1891—1962）与鲁迅（1881—1963），虽一生致力推翻旧文学，但是他们对旧文学的研究阐释，却使后人受益匪浅。[3]学者一致认为，晚清小说带来中国小说传统中最剧烈的变化，但是对其艺术成就，则态度暧昧。他们的批判主要集中在下列三点：首先，有晚明到清代中叶的古典小说巅峰期在前，晚清小说无论在形式或内容上都有所逊色。晚清小说因此注定被视为下一个伟大时刻——即"五四"文学革命——来临前的过渡点。晚清小说最多只能说是"中等水平"（middle-brow）的小说，对了大众的口味，但还够不上"好的"文学的标准。[4]

其次，晚清小说也受到人文主义批评家的苛责，指其过分迎合当时社会/政治动力，却忽略了更宽广的"人文"经验脉络；毕竟社会/政治的变动只是其中的一部分而已。[5]与这一观点恰相反的马克思主义批评家，则责难晚清小说家虽然逐渐看出写作与国家命运间的关联，却缺少足够的眼光及勇气强调社会/政治的动力，终必导向解放与革命。[6]不论是太政治或不够政治，总

之晚清小说病在其对社会现实的肤浅认知，从而影响到了它的艺术成绩。

最后，正由于其艺术之粗糙与历史/意识形态之短视，一般认为晚清小说对“真正”的中国现代小说的形成，少有贡献。即使当时西方与日本文学的翻译充斥市场，作家们又急于学习外来的模范，大家仍认定晚清小说与传统小说有剪不断的脐带关系。学者们因之告诉我们，在作家“终于”完全掌握了西方的叙事方法、主题关怀，以及意象运用以前，中国现代小说是无由兴起的。

这些批评尽管看似多元，其实全指向同一个观点，亦即文学的发展必然是按照线性指标，从一个阶段到另一个阶段，尤其是从非现代的时期到现代的时期。且让我们暂时对这些批评家心目中所谓的“现代”做以下的了解：“现代”代表的是一个断代的观念，自本世纪初起，知识分子就以这个观念去批判其落后的同胞，将他们置于一个即将结束的时代中。他们期待自己在文学上的成功，能把中国导向光明的未来。在这一语境下，“现代”指的是“文学的一种作用”，传达了理性、人文精神、进步以及西方文明。[7]

一般对晚清小说的认知是，它既毫不保留地滥用中国的传统，又漫无节制地借取西方的印象；它既传统，又反传统。在其所为与所欲为之间，它完全缺乏一贯性，更不用说它是怎么“为所欲为”的了。晚清小说乏善可陈，“积弊”却处处可见：如过多的眼泪与笑声、不必要的夸张、声嘶力竭的政治宣传等等。因此根本不能纳入“五四”话语所规划出来的文学典范模式。

近年来，“到底二十世纪中国文学的现代性(modernity)在哪里？”这个问题，已被一再提出。要回答这个问题，方式之一是跳脱“五四”文人所设立的限制，重新思考以下问题：有哪些现代文类、风格、主题以及人物，是被我们认定为“现代”的中国文学话语所压抑、压制的？为什么这些革新仍然不被视为“现代”？是



在哪一个历史点上“现代性”摆脱了时间观念的枷锁，成为批判现实的法宝；由一个转瞬即逝的时刻转化而成神秘性的存在；由一个不断改变的历史情境，成为“历史”（History）天命的完成？[8]难道真的只能有一种现代性的模式，每一个国家都必须采用，才能堂而皇之地自称为“现代”？

我主张晚清小说并不只是中国“现代”文学的前奏，它其实是“现代”之前最为活跃的一个阶段。如果不是眼高于顶的“现代”中国作家一口斥之为“前现代”（pre-modern）或“近代”，它可能早已为中国文学现代化带来了一个极不相同的画面。在西方模式的“现代”尚未成为图腾、某些中国传统尚未成为禁忌之前，在“严肃”作家尚未被自己的使命感所吞没、“通俗”作家尚有一席之地表达其对“感时忧国”的特殊执念时，小说犹然是众声交汇的大市场。“五四”作家急于切断与文学传统间的传承关系，骨子里其实以相当儒家的载道态度，接收了来自西方权威的现代性模式，视之为惟一典范，从而将已经在晚清乱象中萌芽的各种现代形式摒除于“正统”的大门外。

中国“现代”文学的阐述里，存有两种主要模式，这两种模式的时间观彼此冲突。第一种基于强硬的“征服”（overcoming）思想，将现代定义为经由叛离及取代历史、过去与传统，而将时间向前推进。由此发展出的现代观至少包括下列特色：线性发展的时间规划、对知识的启蒙与自新的渴求，以及作者、读者与世界之间的关系的彻底重组。[9]这样的观点导致学者强调“五四”时期全面的反传统主义，视（由人文主义到科学主义不一的）西方知识系统为取法对象。同时，作家对家国危机的关怀凌驾于其他题材之上，并以写实主义为表达此一关怀的惟一模式。[10]

但是，“现代”中国作家与批评家又往往自觉无论如何力争上游，却仍不够“现代”，因而深为其徒劳所苦。更诡异的是，西方现代主义的典律在当时并未获中国现代文学话语的青睐；[11]作者与读者心目中的现代常常是在欧洲早已过时的东西。因此

论及中国文学的“现代”，总是迟来了一步，必须以其“延搁”(belatedness)言之。即使今天识者早已怀疑线性因果式的时间观念，但对许多自称“后现代”的中国作家与批评家来说，如何追上世界文学及理论最新的潮流，并由此赶上时代——成为“现代”——却仍然在他们心中萦回不去。

这两种探究方式都将所谓“现代”从一个断代的观念转换成一个超越性的存在，好像现代性可以标举为永恒的理想、一个所有历史都必经的阶段。志向高远的中国作家与批评家摇摆于两种信念之间(他们“已经”现代了，却也“还不够”现代)；他们自本世纪初以来就一直苦于此抱负、焦虑、暧昧，以及厌恶等错综的情绪。他们追求“现代”的欲望强烈到乞灵于暴力革命以为一劳永逸之计，或操作自我解构以达成改头换面的目的。

过去七十余年来，有关中国文学现代性的论述，其最好与最坏的结果我们都已经得见。如果我们不把“现代性”一词抬举成一个魔术字眼，预设种种规定与目标；如果我们仍考虑现代的历史性，以回应时代的变化，那么“五四”所建立的中国文学之现代观就必须重新予以审视。以往现代与古典中国文学的分界必须重划。我以为，晚清，而不是“五四”，才能代表现代中国文学兴起的最重要阶段。太平天国乱后出现的小说已谱出各种中国文学现代化可能的方式。不过，这些可能性纵有新意，后来多被质疑悬置，所谓的新意被认为是“负面”的新，标奇立异，不足为法。这样的做法显然妄自菲薄，却构成了中国作家追寻现代性中的一个特殊层面。

我强调晚清小说的现代性，指的并不只是世纪转换时，启蒙的知识分子如严复、梁启超、徐念慈(1875—1908)等人所力求的改革而已。有关这些人在“五四”文学之形式与观念的形成中所扮演的先导角色，历来已多有议论。[12]我指的反倒是另一些作品——狎邪小说、科幻乌托邦故事、公案侠义传奇、丑怪的谴责小说等等。这些作品在清代的最后三十年间大行其道，它们并



没有被贴上特许的现代标签，但是却是 20 世纪许多政治观念、行为准则、情感倾诉，以及知识观念的温床。当“五四”知识分子开始以启蒙、理性、革命等角度来回顾他们的文学传承时，这些作品很快就被贬为琐屑、颓废，或是反动。

从时光隧道探险到情色幻想，从感伤传奇到插科打诨，晚清文学中有太多的新形式不符合“五四”批评家所设想的“现代”标准。这种种形式在后“五四”时代的精英文学中全数付之阙如，适足以点出中国现代主义者严重的排他性。正如当时及其后的学者不断告诉我们的，晚清作家也许的确想要“叙述国是”，但是这些作家描述其时代时，想像力之奇、之广，却远非“叙述国是”一句话可包括。而日后诠释中国现代小说者只敢畏畏缩缩地以“五四”知识分子的做法来划定“现代”与“真实”的界线，显示他们比“五四”作家还要更深地沉迷于所谓的“‘五四’精神”。

有鉴于此，我试图探索晚清小说中“被压抑的现代性”(repressed modernities)。我所谓的“被压抑的现代性”可以以三种向度来理解：第一，它指的是中国文学传统之内一种生生不息的创造力。虽然中国文学在既往时段，如唐、宋、晚明，都曾发生大规模的嬗变，[13] 但是晚清小说求新求变的努力因其全球意义(global relavancy)及其当下紧迫感，得以成为“现代”时期的发端(不仅仅是过去的“再生”)。换言之，唐、宋、明的作家尽可在相对独立封闭的语境中写作，晚清作家却发现自己在思想、技术、政治、经济方面，身处世界性交通往来中。他们所面临的要务，乃是即刻掌握并回应西方的发展，而这些发展在西方往往经历若干世纪方才成熟。

不少学者指出，中国进入“现代”初期的主要特征，乃是 19 世纪中叶以降，西方经济、军事与文化强权的打破国门，悍然入侵。但就算中国现代化处处受到西方影响，中国文学的现代化却不必完全是对外来刺激的回应。时至今日，认为中国现代文学遵从西方现有模式，方才成其为“新”的论者仍大有人在。倘



若情形果真如是，那么中国正在创造的事物便毫无新意可言，而中国文学的现代化进程，也仅仅是折射出中西“贸易”关系的不平衡状态罢了。例如，中国现代文学批评最显著的特征之一，便是褒扬任何与19世纪欧洲写实主义相类似的写实/现实主义创作，仿佛除此即无“写实”的他途。循此，不少学者即从以中国模式为基础的传统主义，顺利转变成以西方模式为根据的传统主义。

我无意回归“中学为体”式的陈腔滥调。我只是想提请注意，作为学者，我们在跨国文学的语境中追寻新与变的证据之际，必须真的相信现代性。除非晚清时代的中国被视为完全静态的社会(这一观念早已被证明是自我设限)，否则识者便无法否认中国在回应并且对抗西方的影响时，有能力创造出自己的文学现代性。另一方面，(西方的)文学现代性从非单一实体，它自身已是诸种语言与文化之间的复杂交往。中国的文学只有在作家学人认知中国的现代性与西方相比，能够产生同样前所未见的意义，才能以新颖的面目，展示给世界。本书的目的便是演示晚清作家之革新能力(而未必是成果)，一如其他国家文化的作者，并不逊色。

晚清作家急切地以外来模式更新传承，他们自己不曾留意到，最弥足珍贵的变化其实已经在最不可能的地方出现了。[14]这种创造力或许得自西方的刺激，但也可能脱胎于自为的新意。总之，晚清作家所播的种子本来要在好几代以后才可能有结果，而他们的继起者却又转向别处去寻求更可靠的收成了。“五四”文人出于各种原因，选择了压抑晚清革新的策略，但他们对西方文化资本的偏好，却并不意味着我们不能做出自己的评价。

第二，“被压抑的现代性”也指向操控作家思考、谈论“现代”的心理与意识形态的机制：作家在概述其意向时所说的，可能与他们实际在作品中所写的，根本是两码子事。“被压抑”一词，有弗洛依德/马克思式的含义，但在我的用法里，它既不限于颠覆



某一社会纲领的“政治潜意识”，也不限于缠扰后代的“影响的焦虑”；[15]它指的是一种更为宽泛的阈限空间(liminal space)，在这一空间里，若干个人与社会力量将铁板一块的现代性定义，强加在当时各种喧嚷的声音与实践上。

“五四”之后的作家及批评家之鄙视晚清作品，还有其他更细微的原因。这些小说不只被视为是落伍的旧文学的残渣，更是一直潜藏在现代论述里的余毒。启蒙派知识分子热中把眼前碍眼的障碍归入过往可扬弃的传统中，想由此“清理”其现代性大计的门户。换言之，他们想扫除现代种种尝试中不受欢迎的层面，往往故意以时间的错置，将其纳入一个即将结束的“过去”时代。可是我们必须要问以下的问题：他们努力要杜绝污染的现代论述果真那么现代吗？还是只是看似现代而已？有不有可能那些被他们所排除的不受欢迎的部分，其实并非太传统，而是太激进、太现代？无论如何，“被压抑的中国现代性”的蛛丝马迹不断回拢，有时出现在中等水平的文学中，有时出现在文学检查或文学争议的潜流中，也有时出现在一个合法“现代”作品无从抹杀的次文本(subtext)中。

“五四”以来的新文学，表面上或许看起来很现代，但骨子里却未必如此——叙事规格的全盘西化并不保证作品的内容就更新了。鲁迅、沈从文、张爱玲有资格成为“五四”之后中国文学的代言人，其原因恰恰在于他们的作品见证了传统的阴影下，书写现代性的风险与暧昧。他们意识到，在关乎“新”与“进步”的表面信号外，某些无法吻合现成模式的事物，总在话语中被抑制。而他们持之以恒的努力，正是要处理在当时文化、政治的现代规划中，那些尚未被充分发掘的领域。[16]富于反讽意味的是，他们的努力尽管时常遭逢挫折，却构成了中国现代文学最动人的时刻。而且历史告诉我们，当三四十年代政治激进的作家朝向为革命而文学的目标迈进时，他们对中国现代性的追求结果，即使不算是中国所有的政治传统中最老旧的传统，也是中国所有的

现代性可能中，最不现代的现代性。

最后，“被压抑的现代性”还指对文学史的反思。在晚清文学中所见诸的现代性，并未像“五四”以降的文人共同相信的，遵循着某种单一、无可规避的进化或革命图式。近年社会科学与人文科学的部分理论，有助于我们正视晚清作为众多早期现代性相互竞争、追求实践的一个关键时刻。富于政治理念与教诲意图的“新小说”赢得这场角逐的胜利，固然可以归根于古典文学文以载道的传统、西方政治小说的介绍或者文人“感时忧国”等原因，但这并不意味着假定存在另一种机遇，其他形式的小说革新就不会赢得最后的胜利。换言之，我们从一开始便无法预测一场文学革新注定会证实某种单一的进化途径，而且也没有哪一场文学革新会以相同的方式重复发生，因为实现现代的任何途径，都会沿着纷杂混沌的形式，逐步展开。

“被压抑的现代性”还指向19世纪末以来，一向有意或无意地被排除在文学正典以外的一脉中国小说。这一脉包括科幻小说、狎邪小说、黑幕谴责小说、鸳鸯蝴蝶派小说、新感觉派小说、批判抒情(critical lyricism)小说，以及侠义小说等文类。在国人试图想象中国语境内现代性的面目时，这些文类发人深省，虽然他们从不像主流文学那样以界定现代为职志，甚至也从不自诩为现代。批评家在选择压抑这些文类中隐含的现代性时，其实错过了为中国文学描绘全貌的大好良机，更不用说是现代主义的全貌了。然而这些被压抑的现代性凭借渗透、缠扰，或淆乱主流话语，反复出现，并因而构成中国现代文学另一层迷人的面向。[17]

容我追加一句，我无意夸大晚清小说的现代性，以将之挤入现代主义的最后(或最初)一班列车中；我也无意贬抑“五四”文学，而不承认其适如其分的重要性。我的论点其实要更有争议性得多。在我们这个后现代时期，谈论一个一向被视为“前现



代”的时期的现代性，我的文章有意地使用“时代错置”（anachronistic）的策略与“假设”（subjunctive）的语气。我的讨论如有时代错置之嫌，因为它志在搅乱（文学）历史线性发展的迷思，从不现代中发掘现代，揭露表面的前卫中的保守成分，从而打破当前有关现代的论述中视为当然的单一性与不可逆向性。我的讨论总是基于假设语气，因为它要处理的是“原本几乎”要发生的而不是已经发生的可能，并且将自己置于充分自觉的假想叙事中。

就此，我并不自高身份以批评他人，更不欲“颠覆”已建立的传统，把中国现代文学的源头界定在他处。一旦如此，就会又落入“五四”及其从人所抱持的“强势”现代迷思的陷阱里去。重新评价晚清小说并非一场为中国现代小说找寻新“源头”的战役，或将曾被贬抑拒斥的现象加以复原。以后文探讨的狎邪、公案侠义、丑怪谴责与科幻奇谭这四种文类为例，鲁迅及其“五四”同侪，其实已经研究了前三种文类。[18] 毋宁说我是试图去了解，“五四”以来被主流文学所压抑的是什么。我的取法不在于搜寻新的正典、规范或源头，而是自处于“弱势思想”（weak thought），将一个当代词汇稍加扭转以为已用：[19] 借着拼凑已无可认记的蛛丝马迹，我试图描画现代性的播散而非其完成。

以下我将更进一步描述晚清小说中“被压抑的现代性”的四个层面。我认为：首先，虽然晚清作家夸张启蒙的功能，他们也一再泄漏对颓废美学的偏爱；其次，他们的诗学与政治的观点如此复杂，以致与时新的革新与革命口号暗暗较劲；第三，他们的情绪丰沛泛滥，恰与他们念兹在兹的理想、理性背道而驰；第四，他们对谑仿（mimicry）的倾倒，恰为拟真取向的再现系统相与对话。



一 启蒙与颓废

有关晚清文学的评论,总是把它说成一个左支右绌的时代。在这个时期,传统行将就木但仍迟迟不去,现代据说即将到来却又不见踪影——借用康德形容他的时代的话来说,这是一个启蒙的时代(age of enlightenment),却不是个已被启蒙的时代(enlightened age)。[20] 传统论者描述晚清小说兴起,多始于严复及夏曾佑的《本馆附印说部缘起》,[21] 这是"现代第一篇肯定小说的社会功用的批评文字"。[22] 其后又有梁启超等批评家对传统小说的严厉批判,以及对政治小说的倡导。这一波文学革新在1902年梁启超创设《新小说》杂志时达到巅峰。其他因素还包括:《新小说》之后小说杂志的蜂起,[23] 翻译小说的介绍,[24] 政治思想的急进化,以及小说题材的扩大。虽然在"新小说"的热潮中,已有批评家如黄摩西(1866—1913)、徐念慈等对小说的社会政治功能开始提出质疑,[25] 但是小说可以并且应该作为启蒙的第一工具的信念,却显然为当时的精英及其后大部分的文学史家所拥护。

严复与夏曾佑在其文章中征引生物及社会的达尔文主义,以解释小说吸引人心的内在因素。对他们来说,小说之为用,首在处理英雄及男女,此两者主宰了普遍人性(公性情)。历史在显示生命群相时容或有所不足,小说因此可增益历史,确保人性中英雄与男女的理想生生不息。[26] 梁启超的《译印政治小说序》(1898)对严、夏两人的小说观做出回应。他介绍政治小说,认为这个文体对日本维新的成功大有贡献,因此也应会对中国有所助益。[27] 梁对政治小说的提携后来体现在《新小说》的创立,以及其发刊文《论小说与群治之关系》(1902)的出版。此文开宗明义,确认小说的载道使命及其正面的政治与道德影响:



> 欲新一国之民，不可不先新一国之小说。故欲新道德，必新小说；欲新宗教，必新小说；欲新政治，必新小说；欲新风俗，必新小说；欲新学艺，必新小说；乃至欲新人心，欲新人格，必新小说。何以故？小说有不可思议之力支配人道故。[28]

当时其他的知识分子如陶佑曾（1886—1927）[29]、王钟麒（1880—1913）[30]、苏曼殊（1884—1918）[31]，以及无数种杂志报刊的社论中，也都有类似的说法。[32]

但是严复、夏曾佑、梁启超及其同人所慕求的"新小说"是否成为晚清社会的主流文类了呢？晚清的读者是否喜欢阅读"新小说"较胜于传统小说呢？"新小说"理论之所以风行，究竟是因为带入新思潮，还是因为重复旧信念呢？夏志清说严复"在论及小说比中国人所认知的历史受欢迎的时候，其实对自己并不忠实"。他的结论是，虽然严复运用达尔文思想来解释小说的力量，他其实仍旧是"根深蒂固的传统主义者"。[33]同样的批评其实也适用于梁启超及其他同辈的小说批评。梁启超虽然醉心于外来理论及佛家观念，但是儒家"文以载道"的思想才是他小说理论的骨架。[34]梁自己并未完成他的小说实验；他的政治小说《新中国未来记》在五章之后就戛然而止。此外，虽然晚清的精英作家嘴上支援小说"不可思议之力"，但是他们又从不掩饰对小说的轻视。他们对小说的拥护仅止于变化一般大众的气质心态。[35]

吾人只要对晚清小说作品匆匆一瞥即可发现，每一本"新小说"的出现，都同时夹带了更多非"新小说"的例子，如后来被称做狎邪小说、黑幕小说、侠义小说、幻想小说等等的小说。虽然"新小说"预期的读者是一般大众，但根据与梁启超同时的徐念慈的估计，所谓一般大众其实占不到其读者总数的十分之一。[36]在探讨晚清小说的发展时，吾人必须时时注意作者与批评家以为自己做到的与他们真正做到的之间，还有精英分子期



望读者喜欢的，跟读者真正喜欢的之间，其实存在着相当的差距。当梁启超有“更重要”的政治原因盘踞其心时，他对写小说的热忱就消失了。[37] 在《告小说家》一文中，梁承认“近十年来，社会风习，一落千丈，何一非所谓新小说者阶之厉？”[38] 此言出于 1915 年，因此他所确言的新小说的沉沦应可上溯至 1906 年，即他自己的杂志《新小说》停刊的那一年。[39] 换言之，“新小说”一萌芽就开始毁朽；在其新意尚未被一般大众所吸收前，“新小说”就已经成了过去式了。

如果晚清小说的确带来启蒙，那也不是梁启超时代的知识分子及其“五四”从人希望我们相信的启蒙。晚清小说的现代性既不表现于严复心目中的载道理论，也不表现于梁启超的末世想象；它其实是由严及梁所贬抑的“颓废”气质中迂回而生的。在我的定义里，所谓“颓废”(decadence)包括却并不止于该字眼鄙薄的意涵——一个过熟文明的腐败与解体，以及其腐败与解体之虚伪甚至病态的表现。[40] 英文颓废 decadent 的意义应还有另一层面，即“去其节奏”(de-cadence)：[41] 从已建立的秩序中滑落，将视为当然的取而代之，还有把文化巅峰建构内绝不会凑在一处的观念与形式都以不可思议的方式聚合起来。[42] 19 世纪下半叶的中国文明被看做逐渐卷入一个解体的无尽涡旋中，每个范畴都声称要自整体中独立出来，而每一个部分又再分裂成更小的部分。以“新小说”的兴起来说，如果不预设小说已经衰颓，“新”意又将从何而生？颓废即是将正常异常化，并且暗暗地预设在所有有关现代性的论述中。

虽然政治的中落与文学的解体未必平行，但颓废的确既是晚清作家所面对的历史情境，也是晚清论者评论小说时最能大作文章的题目。严复及梁启超在开始将(新)小说理想化之前，都对(旧)小说大加抨击。严复呼应传统儒家的偏见，指称小说导人贪淫，[43] 而梁启超则怪罪小说散播中国旧社会腐败的生活理想与迷信。他说：“吾中国人状元宰相之思想何自来乎？小说



也。吾中国人佳人才子之思想何自来乎？小说也。吾中国人江湖盗贼之思想何自来乎？小说也。吾中国人妖巫狐鬼之思想何自来乎？小说也。”[44]

如果小说在过去数百年间一直危害中国社会，那么当严复与梁启超要拥抱小说，以为这个毒性重大的文类能自我转化成治疗中国社会的灵丹妙药时，其中必有蹊跷。我们当记得柏拉图要将诗人赶出他的理想国国界，原因是怕他们的作品会削弱人民的士气。晚清批评家也有相似的论调，但结论却大相径庭：严复与梁启超欢迎小说，仿佛认为小说具有无上能力，能先自我涤清故有的毒性，再使它先前毒害过的读者复苏。这真是把中国传统医学观念——以毒攻毒——做了一次匪夷所思的运用。

传统文学批评的功利论无法全盘解释这样剧烈的观点。对晚清批评家来说，“有用”与“误用”是互可转换的字眼。当严复、梁启超及其同侪声称拯救中国惟一的途径在于改革一个一向危害国家的颓废文类时，他们宏大的计划是既自我吹嘘又自暴其短的。

晚清有关小说“不可思议之力”的话语本身就是一种夸张。晚清的小说论者谆谆提倡小说的同时，其实也纵情于空洞的文字游戏。当一个传统观念或价值被抬举到不成比例的高度与深度时，那么它不过是当代文化想象质变的表征罢了；而以浮夸替代自制，正是颓废文学观的第一个标示。当梁启超与其同辈将小说的功效与缺陷相提并论，他们其实是将传统批评家对说部的畏惧与迷醉同时推到极致。他们将传统文评（可能）言不由衷的道德观全盘接收，或者至少看起来是如此；所不同者，他们把自己过于熟习的小说道德观陌生化（defamiliarize），他们的论述因此形成一个恶性循环。他们文学信念中的“新意”，其实来自对过去的夸大，而非拒绝；当他们一厢情愿地对未来新文学表示吹捧时，他们其实已成为自己一心想打倒的旧文学价值的最吊诡的提倡者。

“五四”以来的学者及作家都对晚清小说形式的粗糙与腐化颇为不屑。奇怪的是，他们却对晚清理论之夸张小说（文学）、启蒙与国家之间的必然关系采取相当谅解的态度。事实上，他们自己的理论根本与晚清看似创新、实则陈旧的理论相差无几。现成的例子如陈独秀夸张的“普罗大众的文学、现实主义的文学、革命的文学”的宣言，胡适的文学“革命化”的主张，周作人对“人的文学”的诉求以及鲁迅自称放弃医学是为了文学才能救中国人的灵魂等。[45]这些理论都暗示一种强烈的欲望，即把道德指令加诸文学之上。这些“五四”大师不但重复了传统批评论述的载道之说，而且在刻意夸大中重现而非汰除了晚清精神的颓废面。和晚清批评家一样，“五四”大师们毫不犹豫地既贬抑文学，又将之神圣化；既矮化启蒙前的旧势力，又自命为启蒙后的新权威。由是观之，难道他们自命的现代不已包含颓废的极致辩证么？

启蒙的晚清批评家奉崇高的目的来“运用”小说，但小说却是一个难以捉摸的文类，总不肯乖乖就范。就在梁启超及其同侪公开提倡“新小说”为其所用的同时，“误用”的情形已然发生。当时的作家不只以教化大众为名，大写其奇情小说；他们还非常自觉地暴露种种新奇的社会怪现状，包括写作以“新”为名的小说在内。若非识者对“新小说”出现本身就冷嘲热讽，《文明小史》(1906)、《官场现形记》(1905)等谴责小说大概是写不出来的吧。启蒙之役开始，颓废的冲动却不止息。颓废在此不是现代性大计走歪了后的不幸结果，颓废其实就是在启蒙之内发生的，是化正常为异常的必要条件。

在叙事学层面，颓废之风还可见于晚清作家对传统小说形式匪夷所思的改换、演练与谐仿。看到晚清小说如此蓄意毁坏前此的叙事法则，很少有读者能不为之色变的。情节重复、角色肤浅、结构松散只是问题的初步。为了回应当时读者与出版商的要求，作家任意模仿、复制、再复制，因因相袭，不以为兀。《官



场现形记》成功之后，书名带上“现形”二字的小说直如雨后春笋；[46]为了达到耸动人心的目的，作家更纷纷以大胆揭露社会罪恶为傲。这个时期恶劣的趣味当道，而意图高远的主题则难免沦为恶劣趣味的首要目标。

晚清及“五四”批评家无法欣赏晚清小说形式与内容的放肆，而大加攻讦。我所谓的放肆，不只表现在作家对题材的挑选上，更表现在他们对传统文章规矩的态度上。某些作家对历历成规了然于胸，从而游戏其间，并创造出似是而非的复制——一种亦真亦假的谑仿。例如刘鹗（1858—1909）的《老残游记》（1907）逆转了公案小说的内容，声称贪官可恨，清官更可恨；[47]李宝嘉的《官场现形记》告诉我们，所谓清官，其实好不过自称处子的妓女；[48]吴趼人的《二十年目睹之怪现状》将人间比诸魑魅魍魉的世界；曾朴的《孽海花》（1905）则编造赛金花与八国联军统帅瓦德西的韵事，大谈其为国“捐躯”的神话。

这种对成规的胡乱玩弄尤其在作家谐仿古典小说的例子上表现出来。几乎所有的经典小说，从《西游记》到《水浒传》，在这段期间都出现了一或数种续书。《红楼梦》因为知名度太高，续书中有同性恋情史（《品花宝鉴》，1849）、有妓院风光（《青楼梦》，1878）、有科幻乌托邦（吴趼人《新石头记》，1908），也有留学生故事（南野武蛮《新石头记》，1909）。晚清小说中贾宝玉、林黛玉的性别居然可以越界；而原本是情之所宗的大观园，现在却成了纵欲的天堂。在吴趼人的《新石头记》中，贾宝玉旅游到另一个世界——文明境界——他甚至还到太空与海底做科幻式的探险。

某些古典作品的重写惨不忍睹，却反而因此奇趣横生。例如，南野武蛮与吴趼人同名的小说《新石头记》中，林黛玉原来不曾在宝玉迎娶宝钗之夜殉情；她倒是逃离了大观园，去了美国留学。她念了个英文与哲学的博士学位，后来在东京的“大同学校”当教授。宝玉一探知所爱的消息，立刻追踪至东京以期重续旧缘。可是他见到的黛玉却是个学究，一心向学，无意于爱情。为



了亲近这位林教授的芳泽，宝玉只得注册入学，成了留学生。[49]

1908年，年轻的鲁迅在他的《摩罗诗力说》中观察到，“文事式微，则种人之运命亦尽，群生辍响，荣华收光。”[50]在这文明的灰烬中，鲁迅期待恶魔式的诗人——摩罗诗人——来创造新的秩序。此处鲁迅所召唤出的诗人形象是双面的，既是恶魔，又是救主。鲁迅预见了中国文明注定没落，但是他同时企求诗的神奇魔咒能使这个文明起死回生。终其一生，鲁迅对颓废的信念始终与他对现代的渴求密不可分；它有如蛭之随身，在他的作品中随处可见，因此才有他对疾病与诡奇的偏好，以及他对梦境、非理性、死亡的痴迷。[51]在鲁迅启蒙的入口处，正竖立着一道(夏济安所谓的)“黑暗的闸门”。[52]这一道黑暗的闸门魅惑幽森，终其一生，我们的现代文学之父总也不能跨过前去。

二　革命与回转

我的第二项观察乃关于晚清小说中革命(revolution)/回转(involution)的文学观与政治观。学者对晚清文学最常见的批评是，不管做了多少革新，它还是没能改变传统叙事的结构。当然，局部的努力不是没有，如吴趼人在《二十年目睹之怪现状》中引介第一人称叙事，刘鹗在《老残游记》中运用侦探小说的技巧，曾朴(1872—1935)在《孽海花》中实验“伞形花序”式[53]的叙述方法。可是正如批评家所论，这些都只不过是比照西方有样学样的浮泛模仿而已。所谓“真正的”或“革命性的”改变，尚待其时。

像在政局中一样，“革命”的观念对晚清小说之开创新局有推波助澜之功。[54]梁启超即主倡社会之各种改革必先维“新”小说的第一人。[55]在倡导“小说界革命”的观念之前，梁在1899年曾绍介“诗界革命”与“文界革命”。[56]“革命”一词自此在文学论述中如口头禅般，屡见不鲜。梁启超说过，“若诗界革命，文界革命，皆时流所日日昌言者也”[57]。陈独秀与胡适则在“五四”前



夕将“文学革命”一词变成尽人皆知的口号，[58]而该词也自此被广泛用来形容中国文学历经主题、叙事技巧、社会功能、读者群体的根本大检修的时代。自1911年国民革命以来，中国现代政治革命的因果已几经检讨。但晚清“小说革命”与“五四”“文学革命”在中国现代文学史上的正面地位，迄今倒是屹立不摇。我们必须提出以下的问题：不论形式上发生了多少变化，晚清以及继之的“五四”知识分子真的在文学上做了剧烈的改革吗？如果有，那么这个革命是否真的革了旧传统的命呢？在梁启超呼吁小说革命的一百年后，我们是否仍只有革命这个概念可用以形容中国文学现代化的复杂过程呢？

借着移植西方叙事类型，引介西方理论，推动文学的政治观点，晚清与“五四”的文学革命的确因此带来了中国文学前所未有的变化。但是这个革命的概念很快就迷失在它自己的圈套里。晚清小说早已被证明是一场未完成的、乌托邦式的试验，而非全面的脱胎换骨。同样的，到了30年代，“五四”文学革命已缩小成“革命文学”的紧箍咒了。我们的确见到了一种新形态的文学，但这种文学多半围绕着意识形态打转，没有什么革命精神可言；它已成为自我回转夹缠的论述，而革命精神则动弹不得了。鲁迅对中国政治革命的讥讽大可用来形容中国的文学革命：“革命，革革命，革革革命，革革革革命……革命杀反革命，反革命杀革命，不革命的，或者当作革命被反革命杀，或者当作反革命被革命杀。”[59]

与其用革命来诠释中国文学的处境，我们或许不如用“回转”一词来形容现代文学所走过的迂回婉转的道路。“回转”一词最初因纪尔兹（Clifford Geertz）的人类学研究而引起关注，它指的是“一种社会或文化坚持不懈要将自身转变到一种新的形态。但甚至在获致确定的形式后，它仍旧未能达成目标”。[60]杜赞奇（Prasenjit Duara）用此概念考察民国初年，中国国家与农村权力机构的变化。对杜赞奇而言，在“国家的回转”中，国家的正式机



构与非正式机构同步成长；当“国家组织并非通过越来越有效地使用现有的或新的投资来扩大规模……而是通过一种传统的国家/社会关系的重复、延伸与苦心经营”之际，国家的回转运作便发生了。[61]虽然正式的国家机器依赖于这些非正式的机构以行使其大部分功能，但国家无法扩大对这些机构的控制。其结果是一种吊诡，“成功与失败、成长与解体在同一种机构中”共存。[62]我将“回转”一词用到另一种语境。如果“革命”意指用激烈手段征服已建立的秩序，那么相反地，“回转”则指的是一种内转的倾向，是延伸、蜷曲而内耗于自身的一种运动。相对于外延发展的革命，回转常和后退的动作联系在一起。但是它并不等同于反动，因为它的运动并不回到原点。回转与革命的相异处，仅在于它的运动方向看起来不是勇往直前的单向直线，而是迂回缠绕。事实上，这两者根本很难厘清，因为两者的运动都是无限延伸的。就中国现代文学来说，回转的萌发几乎与革命同时发生。我们切不可忽略中国文学革命与中国文学回转之间的相辅相成处，因为这正是现代性在中国的主要特征。

美国学者胡志德（Theodore Huters）曾指出中国现代文学如何摆荡在两极之间，一面戮力效劳于各种社会及政治因素，一面则寻求无牵无绊的创造自主性。他认为这些中国现代文学的特质并非“五四”的产物，而是可以追溯到1895年之后发展出来的文化理论，[63]而这些理论又是19世纪初以来一连串有关书写功用的论战的产物。[64]任访秋更强调晚清与“五四”文人创新作品的动力，可以追溯到晚明。[65]换言之，现代文学创作的观念并非全是西方的舶来品，它在“五四”时期被神圣化的一百多年前，就已经开始滋生了。和一般的认识相反，这样的研究让我们注意到文学进程意料之外的、内向的转化，而正是这些转化促生了中国特有的现代的观念。

除非我们执迷不悟，硬要在西化与现代性之间划等号，或者还自溺于知识殖民主义，认为中国文学若非先向西方膜拜，绝无



法出现任何具体变化，我们就不应该低估中国人面对传统的各种应变方式。[66]胡志德就主张，“以书写是尚的文学观如此受到重视”，可以视为当时中国思想中各种矛盾的暂时结论。这个文学的地位既象征了“一代中国知识分子对新文化事业的热望”，也象征了“他们在试图建构此一文化事业时的挫折”。[67]基于这个观念，我们可以进一步地辨证：正因为当时的中国正浸润于西方与日本的影响中，也正因为以外来模式促进中国文学“新生”及“革命”的呼声愈来愈大，所以中国文学回转式的运动也就愈形强烈。

回转的倾向并不止于保守分子对传统价值的拥护或恢复“国粹”的努力。[68]它更不止于批评家对传统元素换汤不换药的重组。我们必须自问，晚清及“五四”作家是如何以负面的方式追随中国传承，从而泄漏了其“影响的焦虑”？作家是如何自觉或不自觉地以中国的方式误读西方作品，从而透露出其对传统的乡愁？将“现代”作品纳入中国情境的困难，又是如何促使作家暗暗地乞灵于传统论述模式？晚清的一幕教给我们“革命”如何可能为反动的目的所用，“回转”反而可能引起真正的改变。

容我举用晚清小说评论为例。梁启超与王国维（1877—1927）分别是晚清小说批评的两大巨匠。他们两人都援引西方或日本的思想，以塑造评价中国文学的新方法。梁启超是启蒙的改革家，他贬抑传统小说，提倡政治小说；他深信政治小说乃壮大西方与日本的主力。另一方面，王国维则以保守面貌出现，他重拾古典的经典之作《红楼梦》，并以叔本华、尼采、康德的理论分析之。他视中国的浪漫小说为欲望与欲望物之间、人间苦痛与艺术对苦痛的升华之间永恒张力的剧场。

梁启超得力于其澎湃的修辞及革命的姿态，一向被视为中国现代文学理论的开山祖师，而王国维因为在政治上显得保守，文学品位又倾向古典，所以地位不免含混暧昧。直到近年，学者才开始以不同的眼光来看他们两人作品的内容。评家袁进说

过,“梁启超打着‘新小说’的旗号,文学观念的核心却是旧的。王国维推崇旧小说《红楼梦》,文学观念的核心却是新的”[69]。我们颂赞梁启超,与其称道其引进外来观念,倒不如说他善把传统的文以载道论及功利论包装成西方与日本的进口货,因而使它们获得重生。相反的,王国维之所以值得重视,倒不是因为他坚守旧的中国小说传统,而是因为他运用西方理论阅读中国经典,从而为我们所了解的“现代”加了一个新的、中国式的层面。[70]

陈平原研究晚清叙事模式之转变,为当时作家重释其文学传承的做法,勾画了一幅复杂的画面。与一般认为这是个僵滞或“过渡”时代的想法相反,陈提醒我们只要细心,读者自可从晚清作家对白话小说传统中修辞类型、时空主题呈现、阅读情绪反应中得到启发。晚清小说家从所谓“高尚”的文类中如诗词、政论、演说、散文等汲取养分,但他们也从所谓小道文类中,如笔记、速写、笑话、游记、轶闻、日记等获得灵感,[71]并且将这种种收编到自己新的话语中。

以《新中国未来记》的第二章为例,此章中黄克强与李去病之间冗长的辩论,即有可能效仿汉代桓宽最著名的政治论文《盐铁论》(约西元前73年)的形式。此外,谴责小说作家如果没有从传统中取材的笑话、轶事、类型人物、粗俗的笑剧手法等等,又何能以宏观的角度呈现社会怪现象的“写实”画面?我们也有足够的理由推测,晚清哀情小说如吴趼人的《恨海》(1906)及李伯元的《海天鸿雪记》(1904)虽然有“才子佳人”小说的痕迹,却也同样可能得自如沈复的《浮生六记》这样自传忏情作品的启发。[72]

近年来对晚清小说家吸收非小说传统的讨论,颇令人想起捷克汉学家普实克(Jaroslav Průšek)在50年代的贡献。普实克主张,任何对晚清及民国文学的研究都必须跨越文类。他的意思是,世纪转换时期文类经历了一次混融,并造成之后其间界线

的重划。对普氏来说，最好的例子是现代小说中私人情感的显现，因为在现代以前，这多半是只能在诗词里表达的。[73]因此，刘鹗的《老残游记》代表了小说的一项突破，因为它结合了白话小说的“公”文类及诗词的“私”文类，由此凸显出历史的关键时刻社会与个人间，或“史诗”与“抒情”间（借用普实克本人的词汇）的对话。

坚持中国小说的现代性必须以作家“掌握”西方叙事手法的程度来衡量的人必须面对以下两个问题。第一，得力于欧洲19世纪写实模式，“五四”主流作家的确表现出了与现代以前完全不同的话语，而且为小说家开启了新的视野。讽刺的是，一旦取得通往他们心目中的现代（还是仅仅是西方？）之钥，他们反而被自己的新发现所桎梏，再也创造不出自己的东西。借用西方，不但不曾解放他们，反而阻碍他们向现代跨进一步。外来的新范例一旦被列入“经典”，成为人人必得学而习之的样板，岂不正与“现代”不断突破创新的原意相反？

其次，相较之下，晚清作家之“误读”外来作品，虽然粗糙荒谬，却导致一连串意想不到的创造发明。只要看看晚清作家为其作品集合的各种标签——从冒险小说到侦探小说；从政治小说到哀情小说——我们已经可见这些作家投入文学活动的想象（或真实的）活力。除开政治小说，晚清作家还滋养了许多可能性。这些可能若非被自命“现代化”的后来者横加贬抑为低等文学或索性连根拔起，本可以形成中国现代文学中迥然不同的作品。我想到的例子有科幻奇谭，此一文类探索想象未来的能力的极致；有谴责小说，此一文类专与写实主义作对，以狂欢来颂庆混乱与荒谬；还有狎邪小说，此一文类深入情色的幽微处，以探究欲望的迷宫。既然“回转”提示的是一种不断产生错异复杂，但又同时不能跳脱出时空限制的想像力，晚清小说的这种模式或可再次成为吾人重审中国现代文学的视角。

除了创造社早期的成员如郁达夫及陶晶孙，上海新感觉派

作家如施蛰存、刘呐鸥、穆时英,以及京派的某些作家如废名、沈从文等,中日战争前夕的正统中国现代小说全为19世纪写实主义所独霸。这若以20世纪世界比较文学的眼光来看,实在与“现代主义”沾不上边儿。虽然现代中国作家摆出一副反传统的姿态,但其实他们是战战兢兢的一代,只能追求一个已经被(西方及日本)发挥过的传统,且还以为那是新鲜货。如果作家只唱和耳熟能详的老调,那么把现代主义称做传统主义,又怎么能说不相宜?及今思之,“感时忧国”一词之所以能恰当形容20世纪中国文学,正因为它能涵盖此一执念的各种不同解释:种种写实主义者的矛头都只对向惟一的目标,种种革命姿态只(以回转形式)诠释惟一的乡愁——中国。

三 理性与滥情

本书研究的第三个层面是理性(rationality)与滥情(emotive excess)之间的对话关系。刘鹗在《老残游记》的序中说到:

> 然则哭泣也者,固人之所以成始成终也。其间人品之高下,以其哭泣之多寡为衡。盖哭泣者,灵性之现象也……
>
> 吾人生今之时,有身世之感情,有家国之感情,有社会之感情,有种教之感情。其感情愈深者,其哭泣愈痛:此鸿都百炼生所以有《老残游记》之作也。
>
> 棋局已残,吾人将老,欲不哭泣也得乎?[74]

哭泣因此成为《老残游记》的主题与基调的隐喻。[75]国事蜩螗,民生凋敝,像刘鹗这样有良心的知识分子怎能不为之涕下。不过,刘鹗并非惟一以写作痛陈个人情感的例子。另一位著名的晚清作家吴趼人在1902年发表了一连串共57篇短小的文字,题为《吴趼人哭》。吴趼人为许多事情而哭,包括国家危机、



社会伧俗、浪漫爱情，一直到他个人散如飘蓬的过去。他还为预期中读者的反应而哭，如“恐怕没有几个人会读”或“用不着你哭”。[76]哭泣也并非总是私人的事情。吾人当犹记，晚清的翻译大师林纾在与王自然合力翻译《茶花女》时，深为所动，以至于时时弃笔相对大哭，竟至声闻于户外。[77]

四处横流的泪水固然是晚清极可注意的一种情绪，但哭泣却并非当时小说家抒发情感的不二法门。在泪水之中，吴趼人写了一连串的谴责小说，从《二十年目睹之怪现状》到《糊涂世界》(1906)，其目的在引人发笑，不论是嘲笑、讪笑或苦笑。此外，只要一瞥某些晚清小说的题目，如《新笑史》(1908)、《恨海》、《狮子吼》(1905)、《冷眼观》(1907)、《滑稽世界》、《雠史》(1905)、《痛史》(1906)、《苦社会》(1905)、《活地狱》(1906)等，即可看出晚清作家在哭笑之外，还有义愤、仇雠、讥刺、冲动，以及装疯卖傻等可能。感人落泪只是这许多模式中的一个而已。学者周蕾曾以弗洛依德被虐狂与反俄底蒲斯情结解释晚清男性文人情感幅度，颇有见地，但她或许过分强调泪水，而忽视作家其他各种丰沛情感的能量。[78]

我并不是说只有晚清这个时期小说才有各种情感论述的爆发。袁进就指出，一如晚清，晚明小说家已高唱情的抒放，以挑战孔教的限制。[79]袁进又注意到，晚明清初作家专以男女之间浓烈的爱情来描画“情”，而晚清作家则倾向将个人感情导向对当时政治危机的公开反应。康来新也有类似的见解。[80]但他们两人的意见可能简化了这两个时代文学感情范畴之广度。晚明“情”的观念固然植根于思想界对理学的反动，但也代表了世俗对道德枷锁的不耐。[81]此外，虽然晚明清初作家一向被认为全力拥护“情”，我们却可以轻易举出晚明清初作家讽刺或谐仿“情”这一观念的例子。随手拈来的例子就有《金瓶梅》中的秽亵情节，以及李渔(1611—1680)的短篇小说等，[82]而这还不算当时流行的色情小说的大宗呢。但是我们也可以说，与晚清小说的

情况相较，晚明游戏的谐仿、粗俗的讥刺，以及色情想象，其写作仍然引发了“情”的反面辩证（negative dialectics）。这些作品不见得将“情”的正面置于危险之中，反倒对规范情感的尺度有所加强。不论颂赞与谐仿，“情”的观念在辩证过程中并无崩决之处。

正如袁进与康来新所见，晚清作家扩张了“情”的范畴，并以此建立了一个人类情感的优先次序；他们以对人性与民族家国的关怀为浪漫情怀的终极表现。譬如刘鹗与吴趼人，他们把个人的私情转化为爱民忧国之思。在其《本馆附印说部缘起》一文的开端，严复同时列举“英雄之情”与“浪漫之情”，以之为人性的两大基本情感。严复的这个观察其实是重复保守分子文康（1798？—1872）所作《儿女英雄传》（1872）的主题。两人在政治观念上一保守一激进，但其对“情”之范畴的定义却显露出他们在意识形态上的关联。

尽管此一观察好像又回归到孔教传统，新的张力仍然可见。“情”的过度抒放可能是社会无力调节其情绪的表征。王国维在其著名的评论《红楼梦》的文章中谈“欲”（过度的情）而不谈“情”，或非巧合。[83] 相对于可望而不可得的欲望物而言，“欲”只能表现为一种缺憾。[84] 另一方面，对情感过度向往的展示，恰恰指示出“情”的付之阙如。除了《恨海》等少数的例子，晚清小说最多只是描写一个无情的社会。作家对“情”之表现的声声呼唤，适足以点出一种回天乏力的努力，因此也是失败的标志。

晚清小说情绪膨胀的表征，既显示于作家跨越及扰乱各种情感范畴的做法，也显示于他们将主题或形式加以琐屑化或夸张化的热中上。晚清作家在其角色上大量流泻自我矛盾的冷血或热情，每有不合常理的惊人之举。在曾朴的《孽海花》中，傅彩云既是肆无忌惮的妖，又是自我解放的新女性；既是骇人听闻的悍妇，又是革命女英雄。在吴趼人的《二十年目睹之怪现状》中，群丑跳梁，胡作非为。他们所处的世界早已天翻地覆，巴赫金式的嘉年华狂欢恐怕犹不足以言之。[85] 这些作品中当然找得到道



德训示，它们甚至是作家得以肆无忌惮的借口，但身陷在书中匪夷所思的情境后，读者还能放弃道德说教的乐趣吗？

由世故的晚明小说的角度看来，晚清小说的作者、读者，以及理论家似乎总是不能将其题材中丰富的情感加以适当的调节。对情感过度的谈论最后可能只是点出情感的失序甚至贫血。读晚清小说，常常会觉得应该有反讽的地方，作者却正经八百起来；而泪水应该出现的时候，笑声却仍不绝于耳。

李渔对《品花宝鉴》那样的题材应该会觉得其乐无穷——小说中两个女性气质浓厚的少年彼此一往情深，简直像是贾宝玉林黛玉的翻版。但是由陈森（约1796—约1870）写来，他根本就期望读者把这部小说读成《红楼梦》。如果此书今日仍值得注意，那可能并不是因为其中的情感依然催人泪下，而是因为它是彻头彻尾的效颦之作。它的不足更照映了《红楼梦》的成功。在浪漫小说如魏子安的《花月痕》与吴趼人的《恨海》中，吾人不禁怀疑，书中四处横溢的愁苦，如此涕泗纵横，是否打算使市场泛滥成灾。

虽然小说评论顾名思义，本应理智地探讨小说写作的主题、过程、结果等，但恰恰相反，"过剩"、缺乏节制成为常态。前述梁启超的理论就是基于夸张的修辞。梁氏堆积小说壮阔的意象，疾呼小说的载道功用，同时也泄漏了他对自己计划的狂热与焦虑。梁氏对小说力量之探讨的核心，提到四种情感的冲击："熏"、"浸"、"刺"、"提"，全都是扰乱情绪平衡的方法，以使人得到对世界的新认知。梁氏说道，"小说……其最受欢迎者，则必其可惊可愕可悲可感，读之而生出无量噩梦，抹出无量眼泪者也"[86]。随着梁氏的理论，我们还看到狄平子认为小说"令读者目眩神夺，魂醉魄迷，历历然，沉沉然"的声明、陶佑曾形容小说为具有"无量不可思议之大势力"的"怪物"，以及吴趼人将"情"与自爱国心到孝心等各种情感反应加以等同。[87]

当大多数的理论家都深陷于小说感人之力的讨论中时，王

国维却以《红楼梦》及叔本华与尼采的理论来描写“情”的另一面——欲或“纵”情。欲望使人渴求得不到的或不可及的事物,因而带来无尽的人生之苦。通过他对《红楼梦》的诠释,尤其是宝玉对理想爱情“虽千万人吾往矣”的追寻,王国维体察出人生的悲剧面,正在于欲念与欲念物求而不得间的挣扎。他认为艺术是超越此一西绪弗斯(Sisyphus)式徒劳的困境及救赎人生苦痛的惟一法门。有关王国维之提倡“价值之美学超越”与康德哲学中“艺术无用之用”观念的相关性,论者已言之甚详。[88]但是我们还是得留意王国维字里行间流露的“欲望”——企求消泯一切欲望的欲望。王国维这篇文章本身就是他想要借论说总结欲望却不得其解(或结?)的体现。在这一点上,王国维与梁启超之间的立场不管多么不同,毕竟是相互呼应的。他们都被理性之外的一种人类情感范畴所震动甚至诱惑,而他们也都对如何设法应付此一范畴感到焦虑。

以亚里士多德诗学的标准而论,中国古典小说的结构原来就乏善可陈。但是晚清小说即使以中国的标准视之,其形制也都大有问题。晚清小说情节之芜蔓无序、资料之伪饰堆砌、主题之无聊炫耀,以及角色之光怪陆离,组成了一种庞杂的叙事类型(或反叙事类型),每每威胁作品的统一性与我们对其结构的感知。狎邪小说《九尾龟》(1910)竟有一百九十二回之多;侠义公案小说《三侠五义》(1879)大受欢迎,不但续书应运而生,连续书都有续书;另一个例子是《施公案》(乾嘉年间),此书至晚清共有十种续书,共五百二十八回。

不过,与明显的过剩相伴随的是明显的匮缺。作品中过剩的成分正透露出作品之“空白恐怖”(horror vacui):过与不及正是一体之两面。晚清作家太急于说故事,根本没时间好好地发展一个角色或一幕场景。在叙事正当中他们会转向不相干的事,他们会彼此剽窃或重复,甚至连作品完成与否都不放在心上。晚清四大谴责小说中,只有《二十年目睹之怪现状》一书堪称完



成;《官场现形记》的第二卷根本没写出来;曾朴的《孽海花》原是得自曾氏友人金松岑的续著,但也一直未能完成。作家之所以不愿完成——或完成不了——一部作品,或许有其政治、经济,甚至生活的原因,[89]但是这也同样点出他们的恣纵及对规范的欠缺认知。

捷克学者米列娜(Milena Doležeelová-Velingerová)在她的研究中曾试图理出晚清小说的类型。她所提出的模式,如"线状情节小说"、"回圈小说"等,的确有助我们了解晚清小说的叙事方式,但是却无法解释使小说叙述鲜活起来的原因何在。[90]由晚清小说表现在语法、主题、角色等方面的"过剩效应"视之,吾人大可论及叙事(反)类型与本能冲动(libidinal)间相对且常互相逾越的关系。情节、角色、场景、情绪的过剩在晚清小说中造成了一种踵事增华的效果,此一效果引导我们走入作品的迷宫,感官与感性皆为之搅乱,而临到尽头又没有解决之道。对作者与读者来说,他们写作与阅读的经验都同样是在奋力填补作品中心的空白,欲求为那无以名状又不断规避的事物命名。换句话说,读者与作者都陷入一场折磨人的好戏,他们想给"意义"(Meaning)一个固定的形式,但是他们只能成为该形式——或该形式之缺席——的记录者,而非控制者。

鲁迅曾经观察狎邪小说风格的演变,发现"作者对于妓家的写法……先是溢美……临末又溢恶"。[91]鲁迅的这段话其实也适用于晚清小说的其他各类。对主题,晚清作家不是颂扬就是唾弃,不是夸大就是琐屑化,他们无法克制逾越体制的冲动,画蛇添足却还乐此不疲。他们所建构的论述就像一场狂欢,将好与坏、公与私,都熔为一炉。阅读这个时期的作品,我们难以决定它们是世纪末能趋疲(entropy)的奇观,还是世纪初的警世寓言,预言现代性会迷失到什么地步。如果我们不能自觉地欣赏这些作品的执拗或者缺陷,那就错过了晚清小说中最激烈、最"富创造力"的一部分了。

主流的中国现代文学每每自诩为道德的先锋，以建立秩序、法度，以及理性的论述。然而，当夏志清指出中国现代作家对“感时忧国”以及“露骨写实主义”的倾好，[92]夏氏其实已经意识到这个秩序、法度、理智的论述中有许多过当的成分。而当刘绍铭以“涕泪交零”一词来形容“五四”以来到70年代的中国文学时，[93]他也同时点出中国现代文学其实与情感的“经济学”相去甚远。刘鹗的“哭泣论”始终在中国现代文学的背后蠢蠢欲动。鲁迅一代之后的中国作家在处理漫无章法的情感时，并不比晚清人强。这些作家及批评家执著于某一种情感，并由此发展出一种歇斯底里的冲动。除了政治激情外，他们没有处理其他感情的能力；而一旦有了差错，他们就会怪罪（旧）中国。在这种盲动中，所有的创伤都是政治的创伤，而所有文学上的失败都肇因于国家辜负了他们毫无报偿的爱。

四　模仿与谑仿

我的最后一项观察是关于晚清小说中一种新兴的再现手法。面对急遽变化的文化及历史情境，晚清作家显示出传统小说中前所未有的迫切感，想要记录重大事件与当代人物，由此呈现国族当下的危机。对保守的批评家来说，晚清小说惟一的佳处就是反映现实。[94]但是也有人指出，与其后的作品相较，晚清小说还不够“写实”——粗糙的情节、肤浅的人物描写、僵硬的叙事等只不过是几个最明显的缺点。他们指出这个时期的作家尚未掌握西方写实主义的方法，这种新技巧犹待其后世代的作者与读者来操控。同时，晚清作家似乎也忘记了传统叙事中精妙的写实手法，如《水浒传》、《金瓶梅》、《红楼梦》等所示范者。

晚清作家到底是怎么铭刻现实的？我们或许可以回答，这个时期是前现代与现代之间的过渡时期，因此作家虽然已扬弃传统叙事，但还不能掌握新的西方叙事模式。即使如此，也并不



表示这些作家就一筹莫展，不能塑造他们自己心目中的真实。传统再现系统的崩溃——拜皇权低落、外来文化入侵、现/真实感法则的崩溃等等之赐——事实上反而为作家提供了重塑（他们自己心目中的）现实的非常口实；而即使没有这个口实，野心勃勃的作家也可能准备一试身手，重释小说现实。[95]

与传统观点相反，晚清时期对如何表述现实每有惊人的论辩与实验。当时多种小说的"品牌"丛出，从科幻到喜剧、从政治到哀情，所在多有，而作者与编者都对此趋之若骛。我们对这个现象绝不可轻忽。如果冷眼视之，也可以说这些"品牌"都不过是虚名，没有带来任何"真正"的改变。如果当真如此，那么这反而更是一个尖锐的表征，指向一代作家找寻再现其时代的法则的急切性。小说中（或许还包括小说外）的现实已不再是当然之物，而是一种其意义必须一再"命名"（to be "named"）的东西。

晚清小说的各种类型的推陈出新已经带来现实意象的各种改变——只是这些改变是追寻"理性"的、"严谨"的、"启蒙"的改变的批评家所看不到的。"五四"作家或可夸称掌握了欧洲19世纪写实主义奠定的写实论述典范，但是正如安敏成（Marston Anderson）指出的，这个写实主义很快就形成一连串的"限制"，[96]阻碍作家探索思考与写作这个世界的无尽可能。同样的，晚清时期思考与写作的多样实验，"五四"作家也不得其门而入。

古典白话小说最突出的两项特质——"说话"（说书人）与"历史论述"的框架——在晚清有剧烈的改变。说书传统创造出如茶肆酒楼等公开场合的"仿真语境"（simulated context）；[97]借着虚拟这种场合，故事召唤符合说书人/叙述者与其预期听众共同拥护的真理或真实价值。[98]历史论述也是中国古典白话小说的特点。作者借历史论述形成一种仿真的情境，把所描写的任何主题，不论是纯幻想或是实际经验，远在天边或近在眼前，都连锁到历史的环节，由此确立其在"历史"洪流中的有意义的地



位。[99]换言之,小说中的历史论述所达成的是拟真的效果(verisimilar effect)多于模仿的幻觉(mimetic illusion)。说书情境创造了一个社会空间,其中价值被圈定在已设定好的地理及社群范围中,而历史论述形成的是时间(temporality)或非时间(atemporality)的延续,由此叙事之流才得以被认知。虽然每一代作家对这两个手法都有革新,却从未扰乱其中隐含的拟真的基本法则。

说书的叙事手法在晚清已是强弩之末,这不只是因为更个人的叙事角度如第一人称(《二十年目睹之怪现状》)或第三人称(《老残游记》)叙事的引进,更是由于说书人权威的全面消解——即使整部作品的字里行间都有他的存在。场景与插曲的不断变换(《海上花列传》)以及旅行主题的风行(《老残游记》、《文明小史》、《邻女语》〔1904〕),还有见证式小说(《二十年目睹之怪现状》、《中国现在记》〔1906〕)都动摇了传统白话小说的空间成规。[100]

另一方面,虽然赋予事物史传意义的观念仍盘踞在晚清作家心中,但是被叙述的主题与叙事本身之间的时间距离却迅速消失。面对日渐紧迫的社会与政治危机,晚清作家倾向于记录刚刚才发生或正在发生的事情。他们对当下每一刻飞逝的时光紧张的凝视,以及他们迫切想要铭刻眼下经验的冲动,都可由其作品的题目看出来,如声称要"鉴照"社会的病态,如《立宪镜》(1906)、《青楼镜》(1909)、《医界镜》(1908)、《新孽镜》(1906)等,或者如暗示要"揭发"社会的现状,比方《官场现形记》、《学生现形记》(1906)、《家庭现形记》(1907)、《革命鬼现形记》(1909)等。即使最正统的历史小说,如吴趼人写南宋覆亡的《痛史》、黄小配写太平天国之乱的《洪秀全演义》(1908),也都明显地与当时的国事有关。

在"五四"作家尚未熟习19世纪欧洲写实主义的美学及观念的典范之前,他们已经从晚清前辈那里继承了一套以不同的



时间及空间隐喻来看待真实的方法。现代小说作者如茅盾虽然声称是受了西方历史小说的影响，也一定私淑了晚清小说的历史写真愿景。[101]不同的是，“五四”的写实主义作家以19世纪欧洲写实主义是尚，[102]相形之下，晚清作家显得不能或不愿将他们对过去与现在的观照就此“固定”下来。“五四”作家将其对真实的论述发展成一种“模拟的律令”(order of mimesis)[103]——以客观呈现为名，规范或甚至“检核”读者观看及写作真实之方式的一种道德及形式制约。而晚清作家写实的每一步却都有向“不写实”滑落的可能。他们从未掌握住“模仿”的技巧；他们往往或自知或不自知地成为“谑仿”的实践者。

我将“谑仿”视为晚清的历史情境与当时作家描写该情境的形式的主要隐喻。“谑仿”一词近年重又风行，乃由于后殖民批评家峇峇(Homi Bhabha)用它来描述殖民者与被殖民者间，一种诡异的“演出”形式(uncanny “theatrics”)。[104]但除非我们借晚清文学的情境来探讨文化与文学殖民主义的问题，这一后殖民主义的“谑仿”概念似不必应用到本书的讨论中来。我将“谑仿”看做中西剧场仪式中一种古老的形式，[105]其丰富的比喻含义，不必局限在殖民主义理论上。“谑仿”是模仿的一种低等形式，它夸张、扭曲对象，尤其重要的是，它简化被仿真的对象。晚清作家对自己的文学传承与外来影响可涕或可笑的反应，正足以用谑仿一词来形容。这样的例子可见诸梁启超及其同辈批评家对“新小说”的唱和、投机作家对古典经典之作无休无止的谐拟，还有翻译家对外国文学与思想似是而非的改写。但是谑仿也暗示对目标物一种冷嘲热讽的重复，一种不怀好意的敬礼，其颓废的程度，足以把新事物呈现得有如旧事物的翻版。后来的写实主义作家全心投靠的“陌生化”过程(defamiliarization)，在晚清时期却必须以“烂熟化”(over-familiarization)视之。

一旦我们认识到晚清作家已丧失了或尚待重拾推陈出新的技艺，我们才可以探索他们谑仿中的“创造性”层面。通过他们



对古典及外国作品的有心或无意的误读，晚清作家产生了令人哭笑不得的结果。当说书人所倚赖的时间、叙事序列失去其历史或社会的导向，当传统价值的定位可以被取代或彼此取代，那么传统叙事中操控公众与个人之间关系的法则就有崩溃之虞了。但最令人不可思议的也许是，当时的激烈分子所强烈预期，且犹为今日的某些批评家所一心怀想的决定性剧变，竟然根本从不曾发生。传统再现系统的滑落并未“毁灭”社会真实感赖以维系的关系，反而在我们与一向被视为不相干甚至排斥的事物之间，搭起再现的联系。事物好像是以拟象（simulacra）的群集的形式存在，它们失去了所以如此的必然原因，而是由虚幻的类比联结在一起。

在晚清作家所描绘的世界中，任何事物都可以透过一个怪异的交换机制予以占有或取代，因此他们投射出一个对现实真正荒凉的看法。价值之形成与涣散有如泡沫，道德则不过是逢场作戏。现实的“深度”结果竟是表面文章的延伸罢了。鲁迅一代的作家，其作品的力量来自他们对失去的生命意义的无望追求，以及他们对新旧再现系统之矛盾所感受的道德痛苦。晚清作家致力维护传统价值，却发现这些价值彻头彻尾都是空洞的。事物的“核心”哪怕多么黑暗也无妨，但是他们却找不到任何核心秘密，只有更多徒有其表的表面事物。

米列娜以谴责小说如《二十年目睹之怪现状》为例，指陈晚清小说充斥着道高一尺，魔高一丈的虚无感。她将之归纳成两种现象：“邪必胜正”、“大邪胜小恶”。[106]将她的理论再推进一步，我认为这种认知与其说是来自主角抗争残酷现实的挫败，不如说来自她承认世界的浮夸混乱从来如此，不足为怪。对读者来说，主角对这个世界的认知“启蒙”，不啻是个“反面教材”。我们学到的是，“社会罪恶”其实并非躲在暗处伺机而动，而是根本一直与我们长相左右。因此，除了少数的例子之外，吾人实不宜以19世纪欧洲小说情节的标准——读者由含混或无知的状态



到对真理的认知的渐进主线——来了解晚清小说的情节。晚清小说中对罪恶的揭发并不是要告诉读者什么新鲜事，而是要让读者再次确认他们已经熟悉不过的事。

当本质被视为表面的延伸，任何所谓深入的描摹都不过是皮相的再度曝光。这一点有助于我们解释（虽然不能完全消解）有关晚清作家无力对人性的“内在”层面加以细致描绘的抱怨。《老残游记》一向被举为晚清小说中能处理角色心理的少数例子。[107] 老残对国事陵夷的忧心、对无辜受害的义愤，以及他对自然或人文景观的抒情迷恋，在在显示出一个敏感心灵对外在刺激的反应。但是这部小说最有力之处，却在描述主角试图刺穿某个情境的诡诈表面时，其徒劳无功的挫折与惊异。为什么清官比贪官更危险？为什么可以针砭国疾的人，反受到同胞的迫害？这样的问题像是重复的母题，在小说中一再出现。它们把叙事者（及读者）一再拉出老残的内心世界，而将重点放在造就老残之为老残的外在因素上——老残的洞见或真情并不引领我们见证事物的真相，而只是使人更明了通达真相的艰难晦涩。

即使在吴趼人哀感顽艳的小说《恨海》中，我们还是觉得其中角色是固定类型的重写，而不是自觉的人物。在这部小说中，两对恋人在拳乱中被拆散，历经苦难才重新碰头，却发现彼此已破镜难圆。女主角张棣华虽然明白她的未婚夫其实根本配不上她，却仍然矢志不移。她所表现的痴情的对象，与其说是她的未婚夫，还不如说是她自己的道德感；而她凛然的道德感，与其说是贞节，又不如说是偏执，并且最后为她周围的每个人都带来了不幸。[108] 这位女主角的决定颇令我们想起晚明某些短篇小说，譬如《陈多寿生死夫妻》。[109] 在那篇小说里，女主角的未婚夫身染恶疾，她却执意下嫁。所有的婚姻问题最后都由神力（deus ex machina）获得解决。[110] 然而，《陈多寿生死夫妻》所依赖的喜剧解决方式，却已不再能为《恨海》的作者沿用。这一次我们的女主角枉顾所有不祥的征兆，执意纵身跳入恨海，承受本可预见的

灾难。她的自我牺牲未必没有悲剧自觉的成分，不过，更多的是一种一意孤行的节妇心态。对所有周遭的人而言，她的道德感已经不合时宜；所有阅读该小说的人，可能也会觉得不忍与不解。[111]她的经验不能带来新意，只能像小说开头承诺给读者的，引发苦情的泪水。但我以为这却正是小说的力道所在。作为一部对传统言情说部进行模仿的小说，《恨海》提醒我们过往的形式与内容皆不可重复，因此而生的“乡愁”才是此恨绵绵。

相对于写实，谑仿在形式及观念上都形成了一个论述的自由区域。在中国作家对真实的视野尚未被“写实主义律令”所操控时，当现实仍然是可以争论的、可以由各种不同方式再现的时候，中国小说反而得以追求小说形式的短暂自由。这更导向晚清作家再现技巧中最迷人的地方。

我认为晚清对个人情感最具吸引力的探索，不在如《恨海》这样的哀情小说中，反而是在狎邪小说里。此中爱与欲彼此嘲谑又彼此抬举，最私密的关系却在最公开的场合——妓院——显现。除此谴责小说虽意在揭发社会之不义与人间之荒谬，但其成功处却是创造了一个中国式的恶性嘉年华，永不向秩序低头。在狎邪小说及侠义小说的想象空间中，传统的正义与不义、英雄与恶棍之间的界线全被泯灭了。科幻小说未得“五四”文人一顾，但这个文类探索西方科技，也从未放弃传统系统中的“奇幻”因素，可谓最能代表一代中国人的乌托邦欲求与现实焦虑。

一旦文学对生命的铭刻“再现”转化为修辞的演出，或仅是形式想象的展示而非逻辑推演的结果，那么随之而来的自由就使文学创作者充满了创新自觉，不管这些创新有多少令人发窘的结果。在现实重新被因果逻辑所掌握、被西方模拟理论所禁锢以前，晚清小说的惊人谑仿能力或许是最好，或甚至是惟一体现当代真实可能的方式吧。

回溯晚清小说，因此正是回溯到吾人对现代性的谈论及欲求尚未简化成单一公式的阶段，也是批判性地重新想象与写作



“现代”的潜在“姿态”。在以下章节里，我不拟对晚清小说被压抑的现代性，进行巨细靡遗的描述；也不打算拘泥某一批评流派，重复操练。我只拣选了相关系列话题，以印证我个人对晚清叙事理论与实践的看法。通行的观点将晚清小说的范围，局限在19—20世纪的转折时期，我则将其历史跨度扩展到19世纪后半叶。我也刻意不去夸张世纪转折间所谓现代化进程的关键时刻。我以为中国文学现代化之发生，其实是以更为缓慢且更迂回的方式进行的。

我将讨论晚清小说的四种文类——狎邪小说、谴责小说、公案侠义小说，以及科幻奇谭[112]——它们在过去或遭贬损，或被忽视。当然，晚清小说中的议题与文类数量何其繁多，我的综观必然有其局限。不过我希望能证明，即使是如此小规模的研究中，我们仍可观察到被压抑的中国现代性的某些线索，并且激发其后更多的研究。随之而来的问题是：在这个新世纪交替的时代，后现代与前现代、中国的“世纪末”与“新纪元”前所未有地短兵相接，再去想象这些上一世纪被压抑的现代性，其意义安在？正因如此，我的研究必须是历史性的，即将当代论述置于知识与文学的传统中考量，也必须是理论性的，即探求文化动力、文学史与叙事理论之间复杂的因应关系。

我以晚清小说的四个文类——狎邪、侠义公案、谴责、科幻——来说明彼时文人丰沛的创作力，已使他们在西潮涌至之前，大有斩获。而这四个文类其实已预告了20世纪中国“正宗”现代文学的四个方向：对欲望、正义、价值、知识范畴的批判性思考，以及对如何叙述欲望、正义、价值、知识的形式性琢磨。奇怪的是，“五四”以来的作者或许暗受这些作品的启发，却终要挟洋自重。他（她）们视狎邪小说为欲望的污染、侠义公案小说为正义的堕落、谴责小说为价值的浪费、科幻小说为知识的扭曲。狎邪与侠义公案被贬低为文学之末流，科幻奇谭除老舍的《猫城



记》(1933)、沈从文的《阿丽思中国游记》(1932)等，几近灭绝。虽然谴责小说对写实主义之影响，可见诸鲁迅、张天翼、老舍等人作品中漫画般的讽刺、黑色喜剧，以及丑怪的描摹，但现代作家却往往遏制了晚清前驱嬉笑怒骂之精神。从为人生而文学到为革命而文学，"五四"的作家别有怀抱，但却将前此五花八门的题材及风格，逐渐压抑、化约为写实/现实主义的金科玉律。

然而那些被压抑的现代性岂真无影无踪？在鸳鸯蝴蝶派、新感觉派，甚或武侠小说里，潜存的非主流创作力依稀可辨；而即使是正统"五四"典律内的作品，作家又何尝不有意无意地泄漏了对欲望尺度以外的欲望，对正义实践的辩证，对价值流动的注目，对真理/知识的疑惑？这些时刻才是作家追求、发掘中国文学现代性的重要指标。在20世纪末，从典范边缘、经典缝隙间，重新认知中国文学现代之路的千头万绪，可谓此其时也。而这项傅柯式的探源、考掘的工作，将引领我们达至晚清的断层。抚摸那几十年间突然涌起，却又忽被遗忘、埋藏的创新痕迹，我们要感叹以"五四"为主轴的现代性视野，是怎样错过了晚清一代更为混沌喧哗的求新声音。即使前文对晚清小说的四个文类，仅做点到为止的回顾，我们应已了解那不只是一个"过渡"到现代的时期，而是一个被压抑了的现代时期。"五四"其实是晚清以来对中国现代性追求的收煞——极仓促而窄化的收煞，而非开端。没有晚清，何来"五四"？

注　释

〔1〕对晚清小说之盛的讨论，可参见阿英：《晚清小说史》，第1—8页；Shu-ying Tsau（曹淑英），"The Rise of 'New Fiction'," in Doleželová-Velingerová pp. 18-37；Andrew Nathan and Leo Lee，"The Beginning of Mass Culture," in Johnson，pp. 360-398. 近期对晚清小说及其社会政治语境所进行的全面研究，见赖芳伶、黄锦珠。

〔2〕据闻晚清小说家如吴趼人及李伯元都收集街谈巷议以为写作材料。



他们有时候会抄录或交换彼此的材料，或分别在不同的作品中采用同样的材料。包天笑甚至在报纸上刊登广告，征求耸动的故事。参见袁进：《中国小说的近代变革》，第52页。

〔3〕 晚清文学的研究始于1910年代。例如，胡适在其《文学改良刍议》(1917)中曾论及《官场现形记》与《二十年目睹之怪现状》。胡适对《老残游记》、《三侠五义》、《海上花列传》等小说的研究，更将我们带入这些作品产生的社会及文化语境中。见胡适：《胡适作品集》八，第65—149页以及胡适为上文提到的几篇小说所作序言，见《胡适作品集》十三，第89—212页。鲁迅在他的系列演讲及《中国小说史略》(1935)中，首先以主题划分出晚清小说的方向蓝图。鲁迅所列举的晚清小说三大类——狭邪小说、公案侠义小说、谴责小说——沿用至今已超过半个世纪。

阿英的《晚清小说史》(1937)大概是二次大战前最完整的晚清小说研究了。他所提供的丰富资讯，触及到促使晚清小说发展的政治情况、社会及经济动力，以及意识形态的因素。在其《小说闲谈四种》中，阿英更进一步论及他发现或特别感兴趣的作品。与胡适及鲁迅相较，他更大方地谈论晚清小说的"历史意义"。抱持着左翼意识，他力主晚清小说最重要的意义即是反映革命前夕的社会、批判社会之恶及宣导前进的理念。其他值得注意的晚清小说研究还包括赵景深、孔另境与刘大杰。对1949年以前的晚清小说研究持更多批判态度的论著，见王俊年。对晚清小说研究成果最全面的介绍，参见袁健、郑荣。

〔4〕 Liu Ts'un-yan, "'Middlebrow' in Perspective," introduction to idem, pp. 2-5.

〔5〕 例如袁进《中国小说的近代变革》，第126页、178页，即主此说。

〔6〕 方正耀，第117—220页、第332—364页；时萌，第143—147页。

〔7〕〔58〕 李欧梵切中肯綮地归总了"五四"时期以及30年代中国文人对"现代"的体验与表达，见其"Literary Trends 1".

〔8〕 Calinescu, pp. 13-94; Compagnon, pp. 1-78.

〔9〕 参见李欧梵在"Literary Trends 1"中言简意赅的描述。

〔10〕 参见陈独秀：《文学革命论》，收入《独秀文存》一，第135—140页；胡适：《建设的文学革命论》，收入《胡适作品集》一，第55—75页；周作



人:《人的文学》,收入黄志清编:《周作人论文集》,第11—30页;鲁迅:《〈呐喊〉序》,收入《鲁迅全集》一,第417页。

〔11〕 我所谓的"现代主义"(modernism)指的是20世纪初的前卫派文学实践,大师如卡夫卡、乔伊斯、贝里,甚至芥川龙之介。更详赡的讨论,可参见 Bradbury and Mcfarlane.

〔12〕 例如 C. T. Hsia, "Yen Fu and Liang Ch'i-ch'ao as Advocates of New Fiction," p. 221;康来新,第183—236页,以及黄霖,第357—656页。

〔13〕 就此意义而言,学者如任访秋已经有力地指出晚清的改革令人想起晚明的文艺复兴。

〔14〕 我想到的文化文学实践,也许类似于纪尔兹所提出的"内在转化"(internal conversion)的过程。"内在转化"是一种文化面对另一种文化的刺激时,一种创造性转型的过程;不过这种转型促生的现代性,与其说仅仅是外来冲击所强加的,不如说是内在因素重组的结果。参见 Geertz, *The Interpretation of Culture*, chap. 7;亦见其对多重现代性的讨论。

〔15〕 Bloom; Jameson.

〔16〕 我的理论依据,可见鲍尔森(William Paulson)对混沌理论的讨论及其文学史研究的意义,参见"Literature, Complexity, and Interdisciplinarity," in Hayles, pp. 37-53;古尔德(Stephen J. Gould)对伯吉斯页岩(Burgess Shale)的讨论及其对进化论的重新评估,参见 *Wonderful Life*, chap. 1;纪尔兹(Clifford Geertz)对北非及东南亚"多重现代性"的观察,参见 *After the Fact* .

〔17〕 批评家与学者现在仍须学着去忘记"五四"为中国之现代所立下的界线。及今,只要在讨论到一篇作品或一个时期时,提到现代、现代性,以及现代化等议题,大家就摆出极其严肃的脸孔。这种高度的严肃性,相关于文学与国家、启蒙、性别、殖民,以及现代性本身,还有以文字改变现实等议题间必要且相当的联系,它虽然可能反映了西方文评最新的修辞语码,但是,却又强烈地执著于"五四"传统的基本精神:我们中国人仍然是"感时忧国"的虔诚消费者——这个(现代?)词儿是夏志清三十年前所创的。

〔18〕 见鲁迅:《中国小说史略》,第26—28章。

〔19〕 对"弱势思想"这一概念的有力论述,参见斯奈德(Jon R. Snyder)对



瓦蒂默(Vattimo)的思想的精彩介绍:"实在(reality)之无限的可诠释性,使我们能谈论形而上存在(Being)与真理的'弱化'问题。在为虚无主义的消解(dissolution)作辩护之际……瓦蒂默认为,无限的可诠释性导致了'实在本身强大威力的弱化',因为它使得'所有被〔形而上学〕赋予为现实、必要、绝对(peremptory)、真实的万事万物',完全成为在过多的诠释的可能性当中的另一种诠释的可能性。"瓦蒂默对海德格(Heidegger)"弱本体论"(weak ontology)的诠释(他正是从海氏那里得出"弱势思想"的概念),见 Vattimo, pp. 85-86.

〔20〕 "The question may now be put: Do we live at present in an enlightened age? The answer is: No, but in an age of enlightenment." 引自"What is Enlightenment?" in Friedrich, p. 138.

〔21〕 几道(严复)与别士(夏曾佑):《本馆附印说部缘起》,收入陈平原、夏晓虹,第 1—12 页。

〔22〕 C. T. Hsia, "Yen Fu and Liang Ch'i-ch'ao as Advocates of New Fiction", p. 221.

〔23〕 参见 Shu-ying Tsau, "The Rise of 'New Fiction'", in Doleželová-Velingerová, pp. 18-37.

〔24〕 参见阿英:《晚清小说史》,第 180—189 页。

〔25〕 黄摩西于 1907 年《小说林》的《发刊词》中说:"以昔之视小说也太轻,而今之视小说又太重也。"黄雅不欲视小说为载道或宣导的工具,反而强调其美学的人性抒发,并宣称小说是"文学之美感表达的一端"。见陈平原、夏晓虹,第 233 页。徐念慈受黑格尔影响,把小说的基本精神解释为人间经验的超越,见徐念慈:《小说林缘起》,收入陈平原、夏晓虹,第 234 页;亦见黄霖,第 613—617 页;以及黄锦珠:《晚清时期小说观念之转变》,第 235—239 页。

〔26〕 严复与夏曾佑:《本馆附印说部缘起》,收入陈平原、夏晓虹,第 1—11 页。

〔27〕 梁启超:《译印政治小说序》,收入陈平原、夏晓虹,第 21—22 页。

〔28〕 梁启超:《论小说与群治之关系》,收入陈平原、夏晓虹,第 33 页。

〔29〕 "二十世纪之中心点,有一大怪物焉:不胫而走,不翼而飞,不扣而鸣;刺人脑球,惊人眼帘,畅人意界,增人智力;忽而庄,忽而谐,忽而歌,忽而哭,忽而激,忽而动,忽而讽,忽而嘲;郁郁葱葱,兀兀屹屹;



热度骤跻极点，电光万丈，魔力千钧，有无量不可思议之大势力，于文学界中放一异彩，标一特色。此何物欤？则小说是。”引自陶佑曾：《论小说之势力及其影响》，《游戏世界》第十期（1907）。

〔30〕 见黄霖，第608—612页。

〔31〕 对苏曼殊而言，小说能促进“社会进步、学术成长、国家繁荣”甚至“个人卫生”。见康来新，第198页。

〔32〕 同上，第186页。

〔33〕 C. T. Hsia, “Yen Fu and Liang Ch' i-ch' ao as Advocates of New Fiction,” p. 229.

〔34〕 参见袁进：《中国小说的近代变革》，第71页。

〔35〕 亦见夏志清的评论，“Yen Fu and Liang Ch' i-ch' ao,” pp. 225-229.

〔36〕 觉我（徐念慈）：《余之小说观》，收入陈平原、夏晓虹，第310页。又见袁进：《中国小说的近代变革》，第28页。

〔37〕 夏晓虹，第72页。1903年，梁启超旅行美国，这趟旅行直接致使他停顿《新中国未来记》的写作。但据夏的说法，更可能的原因是当时梁的政治观点正面临重大变化。梁放弃了以革命改造中国的可能；此一新的政治观与该小说以革命与社会自觉的辩证为基础的原始构想相冲突。

〔38〕〔39〕 梁启超：《告小说家》，引自 C. T. Hsia, “Yen Fu and Liang Ch' i-ch' ao,” p. 257.

〔40〕 除了鄙薄的批评，极少有人以美学风格及思考现实的方式来讨论晚清小说中的颓废风格。近二十年内的研究已经大为质疑19世纪末欧洲的“颓废转折”表明了文明的衰落的说法。关于颓废与现代之间的对话关系，参见 Calinescu, pp. 151-224；关于19、20世纪转折时期欧洲的颓废美学和政治的现代主义的含义，参见 Schorske, pp. 3-23, 208-278；以及 Pierrot；关于维多利亚时期世纪末的语言危机以及分裂、谐仿与文体的错乱的反诗学（counterpoetics），参见 Dowling. 关于欧洲世纪末的道德与政治意义，参见 Nalbantian；以及 Terry Eagleton, “The Flight to the Real”, in Ledger and McCracken, pp. 11-21. 虽然我在此多所涉及西方文评，但我其实非常清楚，欧洲19世纪末的颓废之风与中国之间并无简单的平行关系。

〔41〕 此处借用 Rae Beth Gordon 的词汇，见 Gordon, p. 216.



〔42〕　例如参见 Marilyn Rose，Reed. Reed 认为，“无论何种媒体的颓废风格，都具有如下特征：它有极为繁复的细节，在颠覆或瓦解形式的同时，也邀请具有审美感的受众在更微妙、更出乎意表的方面，一同参与对形式统一性的重构”，见 Dowling，p. xi.

〔43〕　严复与夏曾佑：《本馆附印说部缘起》，收入陈平原、夏晓虹，第 12 页。

〔44〕　梁启超：《论小说与群治之关系》，第 36 页。

〔45〕　参见鲁迅：《呐喊》序，收于《鲁迅全集》一，第 123 页。

〔46〕　参见林瑞明：《〈官场现形记〉与晚清腐败的官场》，收入林明德，第 237 页。

〔47〕　刘鹗，第 154 页。

〔48〕　李伯元：《官场现形记》，第 157 页。

〔49〕　参见拙作：《贾宝玉也是留学生——晚清的留学生小说》，收入《小说中国》，第 229—235 页。

〔50〕　鲁迅：《摩罗诗力说》，收入《鲁迅全集》一，第 63 页。“摩罗”乃佛家语，指恶魔。鲁迅所指为具有浪漫叛逆精神的作家。

〔51〕　关于鲁迅作为作家与思想家“颓废”的一面，参见 Lung-kee Sun，“The Fin-de-siècle Lu Xun”.

〔52〕　鲁迅：《忽然想到》，收入《鲁迅全集》三，第 43 页。亦见夏济安的讨论，T. A. Hsia，“The Gate of Darkness”，in idem，pp. 146-172.

〔53〕　曾朴：《修改后要说的几句话》，见《孽海花》，第 2—3 页。

〔54〕　“革命”一词脱胎自《易经》的古老用法；英文 revolution 在 19 世纪末经由日语 *kakumei*，译成中文“革命”；参见黄霖，第 382 页。

〔55〕　梁启超：《论小说与群治之关系》，收入陈平原、夏晓虹，第 36 页。

〔56〕　“革命”一词在文学讨论的语境中最先出现的时间，长期以来一直有所争论。在梁启超言及诗界革命或小说界革命之前，黄遵宪、夏曾佑、谭嗣同等人，已用革命的政治含义，讨论改良中国文学的问题。但通常的看法以为梁启超为使用该词的第一人。据梁启超本人描述，1899 年他到夏威夷旅游，途中受日语“汉字”翻译“revolution”的激励，获得灵感，孕育“诗界革命”一语，见黄霖，第 362—394 页。

〔57〕　梁启超：《新中国未来记》第四章总批；亦见康来新，第 111 页。

〔59〕　参见鲁迅：《小杂感》，收入《鲁迅全集》十三，第 532 页。亦见李欧梵



的讨论，*Voices from the Iron House*，p. 139.

〔60〕 转引自 Duara，p. 74;亦见 Geertz，*Agricultural Involution* .

〔61〕 Duara，p. 75. 亦见他的定义:“国家的回转是国家形成的一种替代形式，它作为一种手段，概括了二十世纪中国的国家所发挥的扩大规模、走向现代化的作用。在国家的回转中，国家的正式机构与非正式机构(例如国有企业的代理人)同步成长……虽然正式的国家依赖这些非正式的机构来行使其大部分的功能，但国家无法扩大对这些机构的控制。当国家以回转的模式成长时，非正式的群体成为地方社会无法控制的权力，取代了传统地方政府的许多工作”(第74页)。

〔62〕 Ibid.，p. 74.

〔63〕 Huters，“A New Way of Writing”，p. 243.

〔64〕 Huters，“From Writing to Literature”.

〔65〕 任访秋，第122—129页。

〔66〕 这么说就好像中国文明不曾历经好几次影响深远的改变似的，包括(如唐宋的文学、政治、技术革命)那些能彻底扭转欧洲文明进程的改变。所谓历史从来不曾在中国开始这一神话，是欧洲人为了僭称所有后来的历史(包括现代性)都属于他们自己，而擅用的神话;接受这一神话的中国人不得不遗忘自身的历史性。

〔67〕 Huters，“From Writing to Literature”，p. 96; Iidem，“A New Way of Writing”，p. 246.

〔68〕 参见李瑞腾对章炳麟与刘师培之文学思想的讨论，见《晚清文学思想论》，第16—107页。汪晖亦令人信服地讨论了章太炎折衷式地重新诠释从儒家到佛教的中国思想资源所具有的现代意义。

〔69〕 袁进:《中国小说的近代变革》，第161页。

〔70〕 参见柯庆明，第169—268页。

〔71〕 参见陈平原:《中国小说叙事模式的转变》，第147—256页。

〔72〕 参见袁进:《中国小说的近代变革》，第9、18页。

〔73〕 Průšek，“Subjectivism and Individualism in Modern Chinese Literature”，in idem，*The Lyrical and the Epic*，pp. 1-28.

〔74〕 刘鹗:《老残游记》序，第1—12页。

〔75〕 参见李瑞腾:《棋局将残人将老》。



〔76〕 吴趼人:《我佛山人文集》八,第 142 页。

〔77〕 引自 Lee, *The Romantic Generation of Modern Chinese Writers*, pp. 44-45. 李欧梵主张:"作为一名卫道的儒士,林纾试图缝合道德与情感之间的裂缝,因此对情感投之以对道德行为同等的严肃性。对他来说,情还不只是如《论语》所说,是理的内在反映;情根本就是道德"(第 46 页)。

〔78〕 Rey Chow, *Woman and Chinese Modernity*, pp. 121-127.

〔79〕 袁进:《中国小说的近代变革》,第 127—133 页。

〔80〕 康来新,第 125—126 页。亦见 Lung-kee Sun, "Social Psychology in the Late Qing Period".

〔81〕 近来对此议题做深入探讨的有 Wai-yee Li, pp. 47-88; Kang-yi Sun Chang, chap. 2.

〔82〕 韩南(Patrick Hanan)对李渔短篇小说中的颠覆意图有言简意赅的探讨。参见 Hanan, *The Invention of Li Yu* .

〔83〕 王国维:《红楼梦评论》,收入陈平原、夏晓虹,第 96—115 页。

〔84〕 同上,第 86—89 页。

〔85〕 Bakhtin, *Rabelais and His World*, 特别是第一、二章。

〔86〕 梁启超:《论小说与群治之关系》,收入陈平原、夏晓虹,第 34—35 页。

〔87〕 狄平子,引自康来新,第 198 页。陶佑曾:《论小说之势力及其影响》,收入陈平原、夏晓虹,第 226 页。值得注意的是,这些评论都是脱自晚明小说批评的陈词滥调;参见 C. T. Hsia, "Yen Fu and Liang Ch'i-cho'a", p. 226 以及黄锦珠:《晚清时期小说观念之转变》,第 51—60 页。见吴趼人于《恨海》第一章中所作的评论,收入《我佛山人文集》六,第 187 页。

〔88〕 例如参见康来新,第 214—221 页;李瑞腾:《晚清文学思想论》,第 63—68 页。

〔89〕 例如梁启超因为要致力于政治事业而放弃《新中国未来记》的写作;李伯元与吴趼人在其事业的巅峰期都以为杂志及报纸写小说为业,但两人都死于不惑之年,身后留下好些作品未完成。

〔90〕 Doleželová-Velingerová, pp. 38-56. 又见方正耀,第 270—294 页。

〔91〕 鲁迅:《中国小说的历史的变迁》,收入王俊年,第 21—22 页。



〔92〕 “露骨”写实主义(“hard-core” realism)指的是对中国苦难的生硬甚至残酷的揭露。见 C. T. Hsia,“Closing Remarks”, in Faurot, p. 240.

〔93〕 刘绍铭,第 1—8 页。

〔94〕 例如参见时萌,第 35—47、55—70 页以及林瑞明。

〔95〕 当曹雪芹重塑明末清初写实的规范时,难道他需要像“皇权低落”、“外国侵略”、“真实感法则崩溃”这样的借口吗?当他从根上革了中国小说的命时,大清王朝不正在权力、财富、恃傲的巅峰吗?

〔96〕 Anderson, *The Limits of Realism*.

〔97〕 Hanan, “The Nature of Ling Meng-ch'u's Fiction”, in Plaks, *Chinese Narrative*, p. 87. 又见我的讨论,“Storytelling Context in Chinese Fiction”.

〔98〕 有关此论点的详细讨论,请参考拙作“Fictional History / Historical Fiction”.

〔99〕 正因为历史享有涵盖及预想所有中国人的经验的特殊地位,因此将小说关联到某一特定历史情境似乎有助作家为其作品的可信度与真实度辩护——即使该小说所叙之事纯为幻想。以浦安迪(Andrew Plaks)的话来说,中国叙事传统中不论讲史或虚构的部分,“任何被记录下来的总是真的——不管是对事实为真或对生命为真,这种想法一直是个基准。”参见 Plaks, *Chinese Narrative*, pp. 212-213.

〔100〕 参见陈平原在《二十世纪中国小说史》中对旅人作为叙事主体的探讨,第 226—246 页。

〔101〕〔102〕 参见我的讨论, *Fictional Realism in Twentieth-Century Chinese Fiction*, chaps. 2-3.

〔103〕 我在此借用了普兰德加斯特(Christopher Prendergast)所下的定义,见 Prendergast, pp. 1-23, chaps. 2-3.

〔104〕 例如参见 Homi Bhabha, “Of Mimicry and Man,” p. 127.

〔105〕 我的意思是说,“戏弄”(mimicking and mocking)的喜剧传统可以回溯到汉朝初年。例如参见冯明之,第 53、58 页;冯沅君,第 86 页;汤哲声,第九章;卢斯飞、杨东甫,第 1—23 页。亦见 C. T. Hsia, “The Chinese Sense of Humor”.

〔106〕 Doleželová-Velingerová, p. 53.

〔107〕 如袁进:《中国小说的近代变革》,第 123 页。



〔108〕 韩南认为，开明的保守者吴趼人撰写《恨海》，是为了回应民间对婚姻自由的呼唤，这一呼唤曾在小说《禽海石》（1906）中浮光掠影般地宣示出来。韩南将这两篇小说翻译成英文，总题为 *The Sea of Regret*. 亦见韩南对两篇小说写作的历史与文化背景的简明介绍，Hanan，*The Sea of Regret*，pp. 1-18.

〔109〕 该小说最初刊载于冯梦龙的短篇小说集《警世通言》（1624）。在这篇小说里，贞女多福一意要与罹病者多寿缔结百年之好，因为她自小便已许配给他。多福其意已决，尽管婚姻一事受多方阻挠。而这场婚姻对他们不啻一场严峻的考验，多寿竟至绝望已极，欲图引鸩自尽，却发现这毒酒竟奇迹般地使顽症痊愈。

〔110〕 参见夏志清对该篇短篇小说所做的讨论，"Society and Self in the Chinese Short Story" in idem，*The Classic Chinese Novel*，pp. 303-306.

〔111〕 韩南提醒我们，甚至叙事者吴趼人本身，亦对笔下的女主人公持反讽态度，尽管他显然赞同她的决定与舍身（参见"Introduction"，*The Sea of Regret*，p. 14）。

〔112〕 文类当然不能看做文学表达的非时间的典律形式。就此意义而言，这四种文类恰可视为反文类（anti-genres），因为它们表现出很强的混杂倾向，因而削弱了一种理想的文学类型应该具有的稳定基础。



第二章　寓 教 于 恶

——狎邪小说[1]

- 异性恋·同性恋·假凤虚凰
- 滥爱与滥欲
- 欲望之城
- 从神女到女神

描摹倡优生涯的小说，是晚清说部中的重要面向。它通常以繁华奢靡的都会为背景，长篇累牍地勾勒各种情色关系。它显现了一个社会沉迷于欲望与被欲望的双重游戏。情色是此类作品中不可或缺的原料，但并非一定脱胎自肉体感官的描写；它自有一套“言”情“说”爱的章法。虽然这些作品常以警世为名，批判淫思色欲，但它也滋长其他可能：如对日常生活的倦怠，对情爱征逐的渴望，对欲望游戏的向往，不一而足。

鲁迅在其《中国小说史略》中将这类小说称为“狭邪小说”。[2]“狭邪”一词，最初意指小街曲巷，因其多为娼妓所居，乃声色犬马之地，后遂以该词指称娼妓居处。[3]鲁迅的“狭邪”一词不无讽刺义涵，因为它不仅点明了这类小说的颓废题材，而且暗示了其叙述方式



中弥漫的诲淫浮夸的气息。顾名思义,“狭邪”指陈的是一种不由正道的小说形式。在以下讨论中,我时用“狎邪”时用“狭邪”,以示此一词语的暧昧。

批评家们通常呼应鲁迅的评断,抱怨晚清狎邪小说笔法粗糙,充满风花雪月的陈腔滥调,人物和情节也嫌千篇一律。然而这些批评传统并未能解答一些显而易见的问题:狎邪小说的流行是否意味着晚清的性风俗起了变化?狎邪小说怎样攫取、改写了中国文学的浪漫主义传统?狎邪小说的作者们为何及如何借卫道之辞来表达其非非之想?如果狎邪小说曾风靡一代读者,它们是否确实重新界定了清末民初文化及伦理方面有关情色的概念?

早在晚清以前,中国古典文学便有描写伶伎的悠久传统。盛唐时代,大量诗词、传奇和史料对妓女的描写,即为一例。[4]其后的雅俗文学中不断可见对才貌双全的伶人的吟咏。到了明末清初,优伶娈童已然成为文学作品中的主导“人物”(figure)及“修辞”(figure)的一种特征。在那些国色天香、声名遐迩的人物当中,李香君[5]、柳如是(1618—1664)[6]、陈圆圆[7]和董小宛(1624—1651)[8],堪称翘楚。有关她们的小说虚构与传记生平已然合而为一。这些名妓身逢世变,她们个人的感情悲剧因此有了历史的向度。对她们的赞叹,几百年来此起彼伏,而她们的身世更成为骚人墨客写意托喻的对象。

晚清狎邪小说与早期狎邪文学之不同处,既在数量与篇幅的惊人增长,亦在其(杂滥地)延续、混合以往浪漫文学的修辞和主题。尽管“五四”以降,识者对晚清狎邪小说颇有诟病,但在古典小说史上我们很难找出另一个时期(甚至晚明亦难与相比),曾有如此众多的文人竞以长篇巨制描写欢场生活,兼及(以男性为主的)遐想与焦虑。我以为晚清狎邪小说的狂潮并不表明彼时的作者读者与前人相比,就更为猥亵淫乱,而是这些作者读者更自觉地让种种声色主题、角色和成规,相互冲突媾和,因此瓦



解私人领域与公共领域间旧有的界限。

晚清狎邪小说重新界定了传统浪漫与艳情说部的社会空间与叙事空间。在这一新的空间内，原本互不相容的人物角色、思想、伦理、意识形态的向度，交汇合流，致使现存的文化与社会分际遭受质疑。诚然，前代作家已就妓户的地缘象征敷衍了种种意义，从“销金窟”到“风月场”都可为例。但晚清狎邪小说中的妓院比前此更为意识到它自身的存在。这样的妓院不仅仅是征逐性欲的场所，它同时也是家常所在——文化沙龙、商业场合，甚至政治据点：它拥有一整套社会功能。当卫道领域和情色空间相辅相成时，烟视媚行的歌伎厕身革命或反革命事业，干伶娈童上演着怨女节妇的好戏，也就不足为怪了。运用巴赫金的术语，我们可说晚清妓院是一种重要的“时空型”(chronotope)，它测绘出晚清一代的情色想象及实践区域。[9]

晚清狎邪小说也展现了一种暧昧的身体政治，因为它政治化了欲望的征逐，同时也情色化了权力的游戏。作为一种叙事形式，狎邪小说与严肃的社会话语以及文学规范背道而驰。它倡导肉欲，播散情孽，将自甘堕落的诱惑与身体解放的渴求总括为一。在妓女闺房这一有限的空间内，激情的戏剧以极端曲折的形式上演；身体的交易，不过是一系列情色来往的开始。我们还能找出比赛金花更为奇诡的情色政治范例吗？是这一传奇的风尘女子，激发了曾朴创作《孽海花》的灵感。义和团之乱中，盛传赛金花与德国元帅瓦德西伯爵有染，使她名噪一时；按照这一神话，她这段露水姻缘使千百中国百姓幸免于八国联军的劫掠。一名妓女淫荡的身体，成为救赎中国的法宝。这桩传奇对20世纪的文化与政治有着深远的影响，甚至及于文化大革命。

然而，尽管性的错乱游戏看来悖离了传统，它有时反会补充并强化传统的真谛。陈森的《品花宝鉴》是晚清最早的狎邪小说之一。它介绍一个男伶与恩客的世界，依据的脚本却是《红楼梦》。男扮女装，假凤虚凰，该作直指狎邪小说逢场作戏，以假为



真的本质。一系列权力和欲望的扮装问题皆被托出，这些问题将会使20世纪的不少作家继续思之辨之。但是细细读来，我们发现该小说虽有诲淫的修辞，骨子里却转向了一种传统话语，在这一话语中，性其实是被安顿在一个相当保守的位置。

吾人亦可探查晚清狎邪小说的另一走向，即把内在于浪漫与情色话语传统的“过度之经济”(economy of excess)推到极致。世人通常以为在妓院纵情声色乃浪掷身体，既耗精神，亦损财力，有害“正常的”社会交往与两性行为。在倡优床榻挥霍性欲而至过度的地步，既无助修身齐家，尤威胁传宗接代，所以在妓院里不断浪费支出，真真阻碍了(身体、欲望、资本)经济的积累。风花雪月之所得，每以伦理与经济领域之所失为基础。其文学上的类推结果是，对妓院生活的浮夸描述，必定败坏了小说在叙事学其他层面的规矩(decorum)。因此，当鲁迅诟病晚清狎邪小说写妓院生活，流于“溢美”与“溢恶”之两端时，他襟怀所触，乃指向该文类之末流既无助审美，尤破坏道德。[10]

麦克孟(Keith McMahon)研究17世纪的浪漫与情色小说时，提醒我们潜伏其叙事下的“制约的辩证”(dialectic of containment)。[11]所谓制约，不仅指规划公私界限的地理空间设置，也还包括调整、局限文本的思想价值与叙事规范。由此，麦克孟认为《金瓶梅》之类色情小说的僭越力量，只有通过制约的角度来检验，才能充分把握。[12]但晚清的狎邪小说正是晚明狎邪小说的反例。当幽闭的花园或隐秘的闺房(晚明浪漫与情色小说的时空型)被妓院(晚清狎邪小说的时空型)所取代；当偷情幽会转为妓女恩客公然往还，晚明小说中伦理与文本的因果关系(该文类逼真性的关键)让位于晚清狎邪小说乏味、开放的结构框架。制约的修辞已被过度的修辞所取代。

恰恰因为晚清狎邪作家缺乏节制，甚且视之为一种方便，传统定义的性、经济与文学的交换，以及消费、生产、支出等模式才不得不重新估算。我们必须正视晚清狎邪小说在想象性、经济



陶玉甫钟情李漱芳（选自《海上花列传》）



与文本资源上的独特方式。正如鲁迅的“狭邪”一词所暗示的，这类小说不由正道，它有意夸大现有的情色旧习与伦理陈规，毫无顾忌地将它们混合起来。当社会、政治与文学的规则显露其陈陈相因的陋习时，狎邪小说对这些规则狎之邪之，适足以托出其弱点。

狎邪意味忤逆成规。但最成功的狎邪小说，竟可来自对成规有模有样的模仿。其结果是对情色传统及其浪漫模式之主题、形象、情节与象征绚丽的颠覆。其极致处，我们看到妓女和恩客以追求“纵欲”同样的激情来追求“无欲”的美德，或对经济、伦理与文化资本斤斤计较——尽管这些资本从一开始就注定是要被浪费与挥霍的。是故当《花月痕》在风尘中发掘情爱真谛时，或当《九尾龟》谆谆传导应付妓女的教战守则时，晚清狎邪小说“寓教于恶”的吊诡悄然而起。

这一吊诡使我们发问：晚清狎邪小说在何种程度上，翻新了传统浪漫文学与情色小说的欲望叙事学？这一文类又怎样进而促使了有关欲望与性的现代话语的兴起？对狎邪小说作家而言，他们终必强烈地意识到其作品修辞层面的矛盾：一方面是他们要冲破藩篱，展现欲望的无限可能，另一方面他们又要（重新）捕捉这一欲望，付诸文学的网罗。叙事从来不是一种纯粹的修辞建构，而是一种象征性的社会事件，由“模拟的律令”[13]驱动着。而狎邪小说的叙事公式，则一径挑战“模拟的律令”，甚而暴露其下不可捉摸的欲望线索。

即使当他力图将反复无常的欲望安置在一种规规矩矩的完整形式（closure of form）中时，狎邪小说作家也必有自知之明：要节制情色与叙事的欲望，诚属天方夜谭。狎邪之为狎邪，正在于写出了欲望总是蠢蠢欲动，欲望总是言之不尽。晚清小说大多冗长乏味，而且未能终章；就狎邪小说而言，识者会说，小说的没完没了也许是一种文本式“秘戏”。它也许暗示作者延宕甚或惧怕（叙事）欲望高潮的来临，因为他们知道，没有任何高潮可以带

来最后的满足;或者它也暗示一种利比多(libido)冲动,刺激我们将一切事物——从政治到性别,从道德到商业——情色化,想入非非,欲仙欲死,绝不见好就收。第一种倾向的最佳范例是《海上花列传》与《九尾龟》,而第二种倾向的代表作则是《孽海花》及其大量的续作。

随着"五四"一代公共空间的敞开,妓院逐渐失去其作为欲望角逐场所的有利位置。但上文提及的"叙述"欲望的两种倾向,却幸存下来,并进入自觉的现代话语。在郁达夫、早期郭沫若等作家的颓唐想象中,在新感觉派作家穆时英、刘呐鸥犬儒逸乐的姿态里,识者不但可以看出传统西方浪漫派的手法,亦可发现本土狎邪叙事的痕迹。妓院不再是宣泄情事的圣地,因为其他的公共场所,从剧场到医院,从沙龙到学校,皆可为"自由"恋爱的地点。然而,在男性作家追求欲望完成的过程中,一成不变的还是他们以自我为中心的指涉,这欲望如此强烈而自恋,甚至于盖过其他社会诉求。

另一方面,民国时期欲望化政治的现象变本加厉。民初女作家借写作抒发对爱欲的追求,曾经震骇多少卫道之士,而她们被视做放荡女子也就不足为奇了。富于反讽意味的是,尽管狎邪小说中的女性角色多是一些花柳中人,但她们已然间接预示了"新女性"感情与行为的先进姿态。令人印象尤为深刻的是《海上花列传》和《孽海花》等小说中的"尤物"(femmes fatales),她们无所畏惧地追逐着自身情色、经济与政治的欲望。我并不是说"五四"之后的女作家直接从赛金花之类的角色身上获取了灵感;而是说晚清男性作家通过摹绘非同寻常的荡妇形象,为新的性别化的主体与两性关系,开启了门径。

有关欲望的话语在30年代发生了一场决定性的政治转型。其时"革命加恋爱"成为作家抒发恋爱与解放的新招式。拥有政治关怀的作家不再斤斤计较个体欲望的追求,他们转向一种新



的寄托:将浪漫的渴望与政治的激情连接起来,并将所有文本的与性的历险升华到革命的瞬间高潮上。[14]

晚清狎邪小说无所顾忌的欲望潜能可以被用为反抗权威的激素(而未必是反抗权威的行动本身),个体的解放可以被视为集体解放的前提(而未必是集体解放的结果)。诚如 40 年代到 70 年代的社会主义小说所示欲望叙事学最后是以如下的方式出现:民族国家身体的完成乃以对个人身体的压抑为条件,集体欲望的满足乃以私人欲望的克制为要项。迨至共和国成立之际,这一毛氏欲望话语被奉为圭臬,晚清狎邪小说所引发的有关身体与主体性的论辩自此销声匿迹。

就着这些观点,下文我将讨论晚清狎邪小说的四个层面,选取的作品则包括《品花宝鉴》到《九尾龟》等。其一,我认为《品花宝鉴》之所以成为晚清狎邪小说的先驱,乃在于其最具反讽意义的形式。该作借取浪漫传统的陈腔滥调,描述男扮女装的干旦及其恩客间的爱怨嗔痴;而它对女性的描摹其实基于男性想象。对性别以及性别取向修辞的置换,只有更让我们注意到女性的缺席。借着异性恋、同性恋与假凤虚凰的好戏,《品花宝鉴》暴露出"女性"是如何被视为男性狂想的对象,又怎样被看做为一个低下的社会"位置",甚至可由男性来填充。

其二,我认为《花月痕》与《九尾龟》代表晚清爱与欲的两极表现。《花月痕》以典雅之极的浪漫修辞,刻意美化青楼中无望的情事;而《九尾龟》却公然暴露了假恋爱之名的色欲游戏,并以尔虞我诈、勾心斗角为能事。然而,这两部小说皆无从救赎叙事背后日益严重的文学危机与国族危难。

其三,《海上花列传》既否定了刻板老套的角色和主题,也揭橥了妓女生活浪漫想象与残酷现实错综复杂的存在,从而颠覆了传统狎邪小说的形象。该小说打破了其理想读者及书中人物所共同憧憬的浪漫主义传统,也因此,它比"五四"时期的多数浪

漫写作更能清醒地看待激情的后果。

其四,《孽海花》与《九尾龟》借赛金花的风月传奇作为进入道德与政治迷宫的门径,并以之嘲弄、改写了晚清历史。《孽海花》在理念及实践上皆倒置了我们耳熟能详的情色伦理意义。相形之下,《九尾龟》却将赛金花由救国救民的“女神”还原为其最初的身份“神女”,并凸显了人生虚荣的追求,无论是情欲,还是政治,终究不免短暂无常。

一 异性恋•同性恋•假凤虚凰

陈森所作《品花宝鉴》通常被认为是晚清长篇狎邪小说的起源之一。[15]这本小说以六十回的篇幅,记录了一群京剧伶人及其恩客间的罗曼史。小说师承了中国古典文学中的三个浪漫主义传统:一、在情节以及人物塑造方面,它植根于理想化了的才子与倡优的爱情故事;这一传统可以追溯到唐代的传奇故事,如白行简的《李娃传》等。二、在修辞及叙述方面,它所表现的狎昵抒情倾向,使它成为感伤艳情传统的一部分。这一传统,用夏志清的话来说,包括“诗人李商隐、杜牧、李后主,以及诸如《西厢记》、《牡丹亭》、《桃花扇》、《长生殿》和《红楼梦》之类的戏剧和小说”。[16]三、最重要的,这本小说记述两对情人历经种种考验终成眷属,在情节构造上乃脱胎自明末清初的才子佳人小说。[17]

为了使色情幻想过渡到高邈的感伤格调,陈森大肆使用陈腔滥调、迂诗腐词来装点《品花宝鉴》,在在显示了一个二流作家的想像力难以跳出前人窠臼。[18]如果《品花宝鉴》只是重新描述一般妓女和才子之间的罗曼史,它的确是不值一哂。但是陈森笔下的风尘名花都是京剧伶人,而且这些伶人原都是男儿身,这使《品花宝鉴》成为一部奇书。小说原意在模仿文学里“才子佳人”的老旧主题,却造成了一种双重讽刺。其一,《品花宝鉴》并不描写真正的才子佳人,它只是将男伶和嫖客权充为才子佳人

来大作文章。其二，它所讨论的女子并非真的女子，而是被视为女子的男子。所谓的佳人都有性别问题，我们看到的是一幕幕假凤虚凰的好戏。

尽管《品花宝鉴》的题材看来耸人听闻，它的表达方式却显出传统言情说部的影响，无所不在。有心从书中观察晚清男色风习，而又对我们当代同性恋话语有所识见的读者，可能对此书不免失望。[19]康正果在研究中国古典情色文化时提醒我们，中国古代的断袖余桃之爱在概念以及实践的意义上，都有别于我们今天所理解的同性恋文化。[20]如前所述，这部小说的艺术缺陷显而易见：它的叙述无味，人物平板，酒宴文会的描画过度冗长，闹剧穿插也是司空见惯。无怪有评者失望之余，曾抱怨道："如果说《品花宝鉴》证明了什么的话，它所证明的是一个无能的作家写出来的同性恋爱情故事，正与俗套的异性恋爱情故事一样，令人不可置信。无论其性行为及感情取向如何，平庸的作家写出的作品总是平庸的。"[21]

但我以为《品花宝鉴》的重要性，不在宣扬"离经叛道"的性行为，而在以迂回的方式，触动并补充晚清社会有关性（行为）的论述。《品花宝鉴》也许是一部平庸的小说，但它却涉及了一个特定的社会环境中，性被合法或非法化的现象，以及时人描写和阅读这些现象的道德借口。更重要的是，由于小说的修辞方式沿袭了传统说部的成规，却又逾越了男女性别的界限，它出人意料地揭示了女性在浪漫主义传统形成过程中所起的作用。我因此要说《品花宝鉴》写的虽是男色，却对传统文学如何想象女性，有极吊诡的注解。我以为女性人物的缺席，恰恰是这部小说的潜在动力。陈森及笔下的角色一意在男人中寻找已经消失的理想女子，反使我们了解了这部小说在性别观念及性别伦理方面，对女性的暧昧渴望。

《品花宝鉴》的情节以两对情人为中心，通过他们之间的好事多磨，陈森揭橥了忠孝节义、至情至爱等美德的真实含义。书



中的主角干旦杜琴言拒绝了许多恩客的求爱，对才貌出众的书生梅子玉情有独钟。与杜琴言类似的男伶苏蕙芬更是情义双全，他爱上了贫穷但有才华的书生田春航，义助田求取功名，终使其功成名就。这两场爱情都历经波折与眼泪，更不用说无数情书与情话的往返。鲁迅及其他学者以为杜琴言和梅子玉为虚构人物，因为他们姓名中的“玉”与“言”为“寓言”的同音字；[22]而田春航和苏蕙芬则以真实人物为依据，分别为曾在乾隆年代做过两湖总督的毕秋帆及其终生知己李桂官。[23]

这两对情人之间的恋情，清楚地表明陈森师承前述中国文学中的三种浪漫主义传统。苏蕙芬和田春航代表了那种书生落魄，幸遇慷慨妓女钟情搭救，并最后赢取功名的刻板主题。至于杜琴言和梅子玉则不折不扣是清初以降中国情爱感伤小说中的典型——林黛玉和贾宝玉——的翻版。杜琴言和梅子玉互表深情的经过，简直像是比赛而非恋爱。陈森让他们成为三种美德，情（爱情或感情能力）、才（文学才华）、愁（感伤能力）的表率。[24]没有这三种美德的人，是不配谈恋爱的。与此同时，聚散离合、颠沛流离，外加彼此的误解和周围的逆境，更表明他们的情爱和坚贞，得来不易。陈森写这样的人间至情，犹嫌不足，更在第五十五回中告诉我们杜琴言其实原非凡品，而是贬入红尘，经历情劫的仙人。由于他们矢志不移，两对佳偶在小说末尾都喜庆团圆。但这种团圆建立在一种奇怪的前提上，即男主人翁必须先合法娶妻。无巧不巧，梅子玉的妻子不仅看上去酷似杜琴言，而且欣然接受两“美”共事一夫的婚姻！一切苦尽甘来，小说圆满落幕。用陈森自己的话说，梅子玉“正是内有韵妻，外有俊友，名成身立，清贵高华，好不有兴”。[25]

在此值得注意的是，陈森如何结合传统言情小说高蹈和低鄙的层次，来实现自己的爱情幻想。同样值得注意的是，他如何力图弥补《品花宝鉴》及传统爱情故事间伦理甚至法理认知的差异。在所有可能的文学来源中，陈森很明显地将《红楼梦》作为



自己作品最主要的原型。宝玉同一些男性角色之间的暧昧关系[26]，并非陈森创作灵感的惟一来源。我们还可以轻而易举地在《品花宝鉴》中发现脱胎自《红楼梦》的对应情境：像大观园（第一回及以后）、十二钗（第六十回）、风月宝鉴（第十回）的指涉；又像关于"情"与"淫"的哲学讨论（第十二回）、缘订三生的悲情恋爱、"兼美"观念的抒发，以及由好色小丑演出的闹剧插曲（第十九、二十三与五十八回）等。然而颇具反讽意味的是，甚至《红楼梦》中反映出来的浪漫视野，对陈森来说似乎都还不够"纯洁"。他笔下的男伶及其恩客出入于花街柳巷，但他们的志节高超，对情欲的洁癖犹胜宝玉和黛玉三分。在小说中，杜琴言梅子玉甚至不常见面，更不用说会产生什么淫念了；任何肌肤之亲都会给他们之间柏拉图式的恋情，留下污点。

尽管杜琴言和梅子玉具有令人敬佩的美德，他们毕竟是余桃断袖之辈。正如论者所言，无论他们的行为怎样三贞九烈，（从传统观点来看）他们之间的关系即使不应受到谴责，至少也是可笑的。[27]性别上的阴错阳差解构了《品花宝鉴》"似乎"遵循的所有浪漫主义公式，同时也迫使我们重新思考这些浪漫主义公式背后的伦理前提。我并不是说陈森有意识地将他自己的小说写成对传统言情说部的一种批判或讽刺。我要强调的是，正因为陈森非常努力地——或许甚至是过度努力地——将男伶写成才女，将男妓及其嫖客写成恪守孔孟之道的禁欲主义者，以及将颓废堕落写成三贞九烈，他反而凸显了小说中手段和目的之间的矛盾，同时也暴露了他急于调和伦理规则和情欲诱惑之间的辩证关系，其实颇有参差。这种矛盾（及其潜在的焦虑）并不仅限于《品花宝鉴》之类的小说，它也正显示了大多数晚清"正常"狎邪小说及其所模仿的旧才子佳人浪漫传统中所潜在的伦理及修辞层面的不协调。陈森小说中的性别错位为我们提供了一个特殊角度，一窥中国言情及艳情文学中早被视为当然的常规及其局限所在。

就他实际的作为而言,陈森毕竟既没有意图也没有能力探索这一题材内在的道德矛盾。如果我们用《品花宝鉴》中的两场爱情与明末清初类似的故事相比较,我们会发现陈森实际上有多么"保守"。譬如,冯梦龙(1574—1646)的《情史》(1628?)一书里,一于姓男子如此神魂颠倒于断袖恩情,竟至希冀上苍更改红尘男女的生理特征,以令俊俏变童的"夫君"与其春风一度后,能身怀六甲。[28] 而集假凤虚凰之罗曼史于一书的《弁儿钗》(?),则以"贞"、"侠"、"烈"、"奇"四语,有系统地褒扬了男人与男人间至情至性的能力[29]。

纯就假凤虚凰的主题而言,李渔堪称同代人中最为大胆不羁者。[30] 当时社会对同性情欲关系愈盖弥彰,而李渔创作的一系列小说,则力求描摹这种关系的反讽效果。这些作品中最为著名者,应属《男孟母教合三迁》。[31] 李渔的故事描述了两个龙阳君间的罗曼史。故事中的"女"主角如此钟情于自己的情人,以致自去其势,表明心迹。情人死后,这位"女"子含辛茹苦,教育情人与前妻所生的儿子,最后使其高中科举,赢得功名。由于他的懿德和母爱,他为自己赢得了"男孟母"的称号。

李渔的想像力如此不俗,乃能使他尽情嘲弄传统文学的成规,揭发孔孟道德的矛盾。他虚构的"男孟母"将现实世界中的性行为及伦理准则,变成巴赫金所谓的"嘉年华"杂碎。韩南(Patrick Hanan)教授在其对李渔的研究中指出,这一故事大大嘲讽了中国小说中诸如"异性恋爱"、"异性婚姻"、"贞烈寡妇"及"勇气母亲"之类的主题。[32] 如果进一步发展韩南的观点,我们可以说李渔不仅嘲讽了一个"正常"社会中的道德及性风俗的虚矫,对那些身受社会压迫,却反而自愿遵循恶习酷法,而犹沾沾自喜者,抨击更不遗余力。《男孟母》将调侃的想像力发展成极端的讽刺,对伦理和性关系中的矫情处,做了全面揭发。

如果暂将作品的年代搁置一旁,我们会发现《品花宝鉴》正可能成为李渔的嘲笑对象。陈森企图创作一部逾越社会阶级及

性规范的罗曼史，但结果恰恰肯定了这些规范的威力。他缺乏李渔那样玩世不恭批判社会的态度，也缺乏曹雪芹那种洞悉人生情淫虚实相克相生的智慧。因此我们必须从其他方面寻找《品花宝鉴》的特点。我以为这部小说在为颓废的同性情爱做(无力的)辩解的同时，戏剧性地显示了一个原本颇有挑战性的主题是如何被一个奉行传统叙述的二流作家所“驯化”的。我认为这暴露了小说最根本的矛盾在于：陈森因袭传统为女性而设的修辞论述来描写那些易弁而钗的男子，这与其说颠覆了，不如说强化了旧有的异性爱欲的纲领；而原所谓的为女性而设的修辞论述，根本是源出于以男性为中心的价值体系，所谓的佳人美色，其实是满足了男性作家及读者的想象，女性多半无缘置喙。

对《品花宝鉴》最常见的责难之一，即是其情节太类似于一般的异性恋罗曼史。小说中的那些旦角虽说在现实生活中并不以男扮女装的面目出现，也并非皆是性倒错者，但他们恒以其舞台上所扮的女性角色，受到评价，而且他们的恩客和小说的叙述者也将他们看成女人。陈森在他的男伶角色身上，滥用一般仅适用于女性人物的名称、成语、意象及词汇，以至于一个粗心读者往往看罢全书，竟可能完全疏忽小说中的性别暗示。[33]在《品花宝鉴》中，“真正”的女人并不具任何重要地位，但她们不断“出现”在小说的对话、诗词、典故、谐语、笑话和描绘性段落中，成了故事中最常出现的隐形人。“世间的活美人是再没有这样好的。就是画师画的美人，也画不到这样的神情眉目。他姓杜，或者就是杜丽娘还魂？”在《品花宝鉴》的第二回里，梅子玉就是这样从朋友那里第一次了解到杜琴言的美貌。汤显祖(1550—1617)的戏曲《牡丹亭》(1598)中风华绝代的女主角——杜丽娘——恰恰变成品评现实世界里那些男扮女装者的标准。

正如他们的职业所表明，千旦在舞台内外只是那些由他们自己及其恩客所召唤出来的“女性”的“代言人”。如同杜丽娘或者林黛玉一样，杜琴言被塑造成浪漫传统中一个理想形象的化



身。他受赞叹的原因，不在于他本身，而在于他所形似的人物。在小说中他从来没有被视为实实在在的欲望目标，因为在欲望的辩证关系中，他本人只是一个代替品。小说的无形动力很吊诡的是“女人”而不是（同性恋或者异性恋的）男人。只有在这个理想的却又不存在的“女人”起作用时，我们才能感受到小说从忠义到贞洁的伦理取向。

另一方面，陈森用女性叙述方式来界定男伶的罗曼史之举，也反映了一个明确的历史事实。我们必须承认，断袖余桃在中国古代艳情文化中，一直是个活跃的组成部分。[34]晚明和清代男伶戏班的突然兴盛，并非出于（多数）中国男性性爱好的改变，而是出于政府严令禁止官绅嫖妓的结果。明清两朝的政治制度都严禁士大夫出入教坊，狎妓自娱。[35]男伶因此应时而生，成为妓女的代替。[36]虽然在清朝的法令中，有关鸡奸的法律愈益苛严，[37]但是却不曾像严禁女子卖淫的律令那样强制执行。《品花宝鉴》第三十三回，刚刚走马上任的朝廷命官便因出没青楼，而遭严惩；相形之下，歌舞谈笑、调戏男伶者，在小说里却多可逍遥法外。

通常的假定是，倘若女子卖淫该受谴责，那么假凤虚凰、恋童鸡奸更应视为双重的堕落。然而小说中暴露的现象却与该假设相抵触。明末清初对同性恋情事的宽容姿态，表露出一个社会性观念的转变。就在异性爱欲经历苛严的分类与纠察时，同性爱欲却由于被抛入法理、伦理与医学发展的裂隙，而获得了出人意表的自由。男性的狎邪文化在理论上不见容于礼教，实际上却一直是被压制的“正常”狎邪文化的公开替代物。

由之而生的结果，乃是台上台下的情色奇观。男伶/干旦被调教得行止一如女性，以便创造出美女佳人的幻象；而其恩客亦“将错就错”，纯以女性视之待之。这真真是一处“人生”模仿“艺术”的环境。《品花宝鉴》引领我们踏入一个错乱颠倒的情感世界，在这里，异性恋的男子被激励着发展甚或发现了其潜藏的、



另类的性冲动。诚如第十一回某一人物所言："这些相公的好处，好在面有女容，身无女体，可以娱目的，又可以制心，使人有欢乐，而无欲念，这不是双全其美么？"[38]

也在这同一世界里，余桃断袖之辈可能发现，一旦他们"非法"的情欲已然成为新的时尚，他们"出柜"与否也就毫无意义了。因为这不过暴露出"正常"男人间声色游戏的一个花样而已。更值得注目的是，这一性的扮装，在相对解放同性恋者欲望的同时，亦可能令其遭受新的束缚。识者尽可想象一个吊诡式的困境：对那些不爱扮装的龙阳君，现在也不得不随时尚所趋，周旋在一群形似女人的伶童间。更可能的是，他们有缘幸会的伶童，无非只是穿着女装、以博君一粲为营生的异性恋者。他们被迫采用那本为女性设置的"看"与"倾慕"的公式行为，添枝加叶地演义着带有女性特征的欲望语言。对他们而言，上文所说的裂隙自由并不存在，有的只是裂隙间的裂隙，只有在其中他们才能更扭曲地表达自身的欲望。米歇·傅柯一定会喜爱晚清这一戏剧化的性的迷阵，因为它所引发的性话语与社会、法律及政治监视间的永恒争斗，在在令人炫目。[39]

但我更关注的是，语言的易装癖在何种程度上成为陈森小说文字风格"性倒错"现象的直接原因。《品花宝鉴》将男人作为女人来描绘，将纵欲的幽会写成纯情好戏，可以看做是陈森自我陶醉的忏悔录，也可以看做是他自圆其说的狂想曲。在这两方面陈森也许都有些虚伪，但他暴露了一个社会如何只看见自己愿意看见的事物，并将性压抑化为男女易位的化妆舞会。他的做法就好像反转了"皇帝的新装"的寓言一样，在众目睽睽（super-vision）之下，将同性恋明目张胆的行为，化为不可见之物。陈森不能使自己的男色版罗曼史有别于传统罗曼史，因此甚至可以被视为一个有力的例证，显示他如何大谈女人，却从来没把女人"放在眼里"，还有他的同性恋幻想如何重新铭刻，而非泯除了男女有别的古训。

但指证陈森有意无意地套用传统描写女性的叙述方式完成自己的写作，只是我的观点的一部分。仔细读过《品花宝鉴》后，我们会发现小说中的性别矛盾，以及与性别有关的伦理概念，另有一个侧面。当陈森一方面将女性视为无上的倾慕物件，另一方面又轻而易举地默认男伶为女性的完美化身时，我们体会到其中必有矛盾。如果女性象征着小说中美和德的最高境界，作为其代替的男性旦角怎么会如此轻易就成为其化身？一个装扮成女子的男人在什么意义上居然可被视为比他的“原型”更为完善？究竟是谁在规定妇女的美德及女性的叙述方式？

早在小说的第一回，所有恩客就曾聚集一处，训诂、讨论有关女性美的修辞传统。他们的结论是，在诸如《诗经》、《楚辞》之类的经典中，“佳人”、“美人”等字眼兼指男女，因此追求男佳人与男美人从来就是诗礼之道。他们还进一步证明人类社会和自然界中，阳必优于阴、男必优于女的“哲学”观点。这一场伪学术讨论是一关键场景，因为它从小说的一开始就模糊并问题化了性别差异。从这场讨论的逻辑上来说，女人只是一个带有男人所规定的“女子”特征的东西，是一个由男人制造并可以被男人完善化的“角色”。由此，梅子玉开始了他对绝色（男性）佳人的漫长追求，而他最终与杜琴言的团圆，证明他的追求是有价值的。甚至梅子玉那位相貌酷似杜琴言的新婚妻子也不得不承认，她自己“不如”她的男性姊姊那么完美。

这一三角婚姻听上去虽然荒唐，但对陈森来说，必定十分重要。苏蕙芬与田春航的罗曼史也以三角婚姻宣告结束。就此而言，我们当然可以说这种关系影射雌雄同体的理想，但如果换个阅读角度，我们会发现大团圆的结局所强调的，不过是一种以男性为中心的幻想。《品花宝鉴》企图描绘理想的女性美，并将这种女性美作为书中男性情人之间浪漫关系的基础，但结果却表明“理想”女性的构成因素早已由男人设定。这里涉及的已经不再仅仅是与生俱来的性“别”，而是像陈森描绘并参与的那种社



会所认可的性“资格”。

既然“资格”是人为的、可替代的，小说中有关妇女最令人惊讶的结论是——女人可以由男人充当。无论在舞台上还是在实际生活中，这些由男人扮演的女人都可以达到“兼美”的最高标准。我在前文中说过杜琴言是杜丽娘或林黛玉式美女的化身。但如果杜丽娘和林黛玉都仅仅是虚构人物，杜琴言也只是假象之假象。他的面貌不属于任何人，而只属于浪漫故事(romance)中的佳人叙述传统。当女人被贬低成一种没有实质内容的标签或符号时，使女人成为女人的伦理规则泄漏了它的武断实质。《品花宝鉴》文本的性倒错，将原本处于周遭语言文化中的背景带到台前；它“蹊跷”、陌生化了传统浪漫文学中被视为理所当然的内容。

《品花宝鉴》小说的性别问题，还存在另一个扭曲处。“女性”的出现与消失，倘若没有另一群精选的男伶及其恩客作为中介，便无法上演。经由他们的舞台创造，原本堕落的欲望成为新的情爱话语的最佳范例，而传统的儒家观点，也因此备受嘲讽。陈森似乎想说，巧夺天工的扮装，已然成为龙阳之辈创造自身乌托邦的妙着高招。

不过，这一乌托邦视界不应阻止我们审视《品花宝鉴》的社会经济潜文本。上文我曾提及晚清士人所得到的同性爱欲，表面看来自由，却为社会行为和语言提供新的规范与局限。我们还可以采用另一种观点来观察《品花宝鉴》中的性叙述方式，如何偏向于满足传统男性的欲望。陈森在对梅子玉、杜琴言及其他男伶吹捧之际，无意间透露了一个冰冷的事实，即几乎所有男伶都来自贫困家庭，他们被卖进戏班，经过“学习”后才变成了“美人”与“佳人”。在性别定位上，他们也许是，也许不是，同性恋。陈森描绘的男性中心社会，不仅将其性及伦理规范强加于妇女，而且在必要时能将社会经济地位低下的男人“变成”女人，以利供销。那些男伶无论在事实上还是在象征意义上，都是为



了谋求生存而被“女性化”的牺牲。

陈森运用感伤艳情与才子佳人小说的成规，书写《品花宝鉴》，也许原来无意张扬（同性）爱欲叙述，但他毕竟因此开启了潘朵拉的魔盒。他将同性本能（instinctive）的冲动与社会制度（institutional）的因素混合起来，并将其放置到晚清欢场情境中，由此浮现了“三种”性别，形成了连锁镜像。其一，在一部有关颠倒鸾凤的浪漫小说里，女性只不过被视为一种素材，为同性恋狂想的幻影提供材料。其二，虽然同性恋构成了整篇叙述的骨干，但是其合法性却来自对异性恋之有效性的首肯。最后，男性与男性的社会（homosocial）关系的形成，竟在男性与男性的情爱（homoerotic）恩情中最为明显地表现出来；而此一关系竟以渴望“完美”的女性气质为前提。

20世纪末的男性沙文主义者、女性主义者以及同性恋者可以各凭所好，由《品花宝鉴》中看出他们的性别身份如何被验明或混淆。无论如何，这部小说的多重形象折射出晚清性风俗、伦理道德与文本层面的种种矛盾。凭借其对性幻想的多向度表现，《品花宝鉴》值得看做是“狎邪小说”的肇始者。而男扮女装这一舞台艺术（及欲望），直到20世纪上半叶仍持续上演。其盛况造就了梅兰芳（1894—1961）、程砚秋（1904—1958）、荀慧生（1900—1966）、尚小云（1900—1973）等“四大名旦”。[40]然而，小说读者却要在一百四十多年后，才能等到又一部有关假凤虚凰的重要作品，这便是李碧华的《霸王别姬》（1990）。[41]

二　溢爱与溢欲

鲁迅在评论晚清狎邪小说时，将该文类分为三个阶段，并如是写道：“先是溢美，中是近真，临末又溢恶。”[42]他将《海上花列传》褒扬为狎邪小说“近真”写法的楷模，以对照于“溢美”、“溢恶”的两种代表——《品花宝鉴》与《九尾龟》。鲁迅对狎邪小说

的评判基础，在于此类小说叙事模式中体现的情感是否逼真，修辞是否经济。虽然他对该文类总体评价偏低，但对言情叙意有节制者，仍表赞许。然而潜藏于鲁迅对狎邪小说的形式评估之下的，仍是一种道德评判：无论是语言还是想象层面的“溢”，都不足取。

过去数十年间，鲁迅的批评广为学界接受，但它也涵纳了一个自我批评的向度。狎邪小说既然是一“不道德”的文类，反复无常而又淫邪放荡，其意义恰恰来自形式与道德的“溢”（逾越）而非“抑”（遏制）。陈森的《品花宝鉴》、俞达（？—1884）的《青楼梦》、张春帆的《九尾龟》这些小说，使得美学评价的可能，变得复杂暧昧。因为此类小说的表达策略，乃是藐视并戏仿传统浪漫说部的修辞规范。循此，鲁迅本该更加质疑的是：大多数狎邪小说如果旨在鼓吹“溢”美“溢”恶，其叙述方式怎么又如此地陈陈相因，就好像他们在遵循自身的标准一样？这要么说明狎邪作家同他们试图推翻的成规之间，其实是五十步与百步之别；要么就透露出他们的胆怯，以及想像力的匮乏——即便“溢”——或放肆僭越——原意在于自行其是、为所欲为。

我赞同鲁迅的观点，认为《海上花列传》确为鹤立鸡群之作，但我以为其不凡的原因另有来历。该小说的“优点”也许并非鲁迅所云，是作者约束自己的欲望在“溢美”与“溢恶”之间，从而对伶人的生活有“平淡而近自然”的、更为现实的估量。我毋宁要说，作者真正的叙事欲望在于显现最迷人的欢宴与最缠绵的幽会，也恰如家常情事。《海上花列传》尽管逼近了现实，但其感人处不只来自其和盘托出青楼生活的幽暗面，更重要的是它通过一种独特的语言感受力，“引诱”我们解除卫道武装，而这是阅读传统的狎邪小说无法做到的。它开创了描摹勾栏世界“情”与“欲”的新途径，其叙事视角，日后才让我们想到与19世纪的欧洲现实主义互通生气。就此意义而言，《海上花列传》要比鲁迅视之为“溢”美或“溢”恶的小说更为激进，更为逾越尺度。

《海上花列传》将在下一节予以讨论。此处笔者关注的是狎邪文类中两种“不足”(或按照鲁迅的说法,“过于”“溢”)的模式,即魏子安(魏秀仁,1819—1874)的《花月痕》(1858)与张春帆(?—1935)的《九尾龟》(1910)。《花月痕》专写风流场中的凄艳故事,充斥着诗文与泪水;《九尾龟》则上演了妓女与恩客间一系列尔虞我诈的游戏,充满犬儒主义色彩。两部小说虽然极其不同,却也共有一特色。两作者皆耽溺于特定文风或主题,不愿或不能自拔。他们的主题都是关乎欲望的过剩,而形式上也刻意维持过犹不及的特征。

作为晚清最流行的小说之一,《花月痕》对中国现代的浪漫叙事传统,从徐枕亚(1889—1937)的畅销之作《玉梨魂》(1912)一直到20世纪二三十年代鸳鸯蝴蝶派小说的浪漫风格,形成巨大影响。[43]“鸳鸯蝴蝶”一词,据称便源自《花月痕》的第三十一回。[44]小说共计五十二回,[45]描写两对才子佳人截然相反的命运:韩荷生与杜采秋功成名就,乐享荣华富贵;韦痴珠与刘秋痕却贫病交加,含恨而死。韦痴珠与刘秋痕“哀感顽艳”的悲情故事,是整篇小说的主干,亦是其风靡一时的原因所在。《花月痕》的自传成分,已毋庸赘言。[46]作者魏子安乃福建落魄文人,终其一生,在陕西、山西、四川等地官府充当幕僚。[47]他身为南人,却在山西度过不少时日。他起初为皇廷重臣王庆云之幕府,太平天国乱起,列强侵略中国之际,魏子安却流徙异乡。据说他在山西太原供职期间,便已开始撰写《花月痕》,而太原成为其小说的地点,并非纯属巧合。

《品花宝鉴》的结构与人物,当然令人想起传统才子佳人小说。然而魏子安的《花月痕》对传统手法的运用,却别有不同。《品花宝鉴》颠覆的是才子佳人原型的性别与社会地位,《花月痕》重写的却是他们的性情与命运。女主人公刘秋痕乃抑郁寡欢之青楼佳人,从不曾为嫖客所喜;她所钟情的恩客韦痴珠,则是落魄文人,而且年岁长她一倍。两人萍水相逢,却引为知己。

然而他们历经磨难，最终仍无法一偿鸳梦。与《品花宝鉴》华美浮夸的格调相比，《花月痕》笼罩着一层阴森气息。这一忧郁倾向，于小说第十四回得到最佳归结。韦痴珠的一位友人提到，刘秋痕色艺俱佳，但常常以泪洗面。韦痴珠太息做答："美人坠落，名士坎坷，此恨绵绵，怎的不哭！"[48]

《花月痕》对眼泪的沉溺，伴随着对病与死的痴迷，令人侧目，好像只有借助这两种生命的形式，爱的真谛才能达致。刘秋痕出身孤儿，在养父母的逼迫下，沦落青楼，她俨然是林黛玉的复制品，忧思难解时常思以死了却一生。韦痴珠生不逢辰，抑郁寡欢，身染肺病，最后一命呜呼。他们最初邂逅时，韦痴珠的爱妾刚刚蒙难于太平军乱，他对此事耿耿于怀；而刘秋痕由于孤芳自赏的品性，不能见容于恩客。韦刘两人间情深义重，但韦痴珠因为经济拮据，且感于情爱的无常，迟迟无法纳刘秋痕为妾。两人一筹莫展，因此常常只能是泪眼相望。值此，刘秋痕被迫与养父养母离开太原，历经艰难（甚至包括养父母双亡于一场烈火），最终独自重返太原，却猝然得知痴珠刚刚谢世。同天晚上，秋痕悬树自尽。

夏志清认为《花月痕》重写了贾宝玉与林黛玉的浪漫悲情。对夏而言，魏子安"有感宝玉和黛玉身历命运的不相称，于是让他笔下的有情人同遭厄运，并以共死的盟誓收束全篇"。夏志清还指出，志节高尚的青楼女子为其所爱坦然赴死，对感伤艳情的文学（男性？）读者而言，从来是最引人瞩目的主题之一。[49]此一论点，尽管确定了《花月痕》的主题定位，却未能点出其修辞设计的特色。我以为与传统情色小说相比，韦痴珠与刘秋痕之间的恋情之所以吸引我们，并非来自浪漫的故事本身，而是来自这浪漫故事的"后果"。正如小说标题所示，不是这"花月"，而是其"痕"，引来了读者的注目。

尽管屡遭不幸，韦痴珠与刘秋痕却不改他们的痴心苦恋。痴珠的身体每况愈下，他的前途黯淡无光，而秋痕的社会地位如



此不堪，迫使这对有情人无法长相左右。然而吊诡的是，随着故事的展开，我们感觉到男女主人公不再仅仅是命运的玩物，实际上，他们似乎以惨淡决绝的心情，迎向恋情的苦果，其极致处，竟予人以“苦中作乐”的扭曲感。当然，夭折的浪漫，无报的恋情，长久以来一直是情爱感伤文学的要素；从白居易（772—864）的《长恨歌》到孔尚任的《桃花扇》、曹雪芹的《红楼梦》，皆可参照。悲悼于人世情孽的无常，这些作品要么乞灵神话式的再世情缘，要么皈依宗教的超越与解脱。然而我们却极少看到像《花月痕》这样的例子，以先发制人的方式预期灾难，并“视死如归”。既然韦、刘两人的缘分，只有靠生离死别才能实现，死亡便几乎成为完成他们情史浪漫的先决条件。

在笔者看来，痴珠与秋痕两人“致命”的承诺，不仅仅是重复传统爱情故事“同生共死”的公式而已。[50]痴珠与秋痕的情形有更颓废处。虽然他们两人从一开始就被剥夺了应有的意志与权力完成情缘，但私下里，他们俨然耽溺于必败的情境，毫无还手的意愿与能力，不知伊于胡底。疾病、贫困、家庭的分离、政治的骚乱，与其说是传统姻缘完成前的必要考验，不如说加速了意料中的悲剧。换言之，魏子安颠倒了传统浪漫悲剧中的因果序列；[51]作者与其人物一道，为感伤而感伤，先行设定了（pre-empt）（《红楼梦》、《长恨歌》式）悲情结果，并使其成为其叙事行为的动因。

魏子安经营《花月痕》惨淡的末世情缘，想来不无自得之情，以致竟发展出一套理论，描摹他心中理想的罗曼史。小说《前言》，魏子安区分了其标题“花月痕”四层不同的含义。对魏而言，这标题可以唤起“花”与“月”的文本意象及其自然界对应物之间的表层关联；它也可以投射与人的想像力有关的“花”“月”的完美图画；它还可用作指向自然界其他事物的客观的关联物。这三层含义指陈浪漫情愫在自然界、想象界及喻象（metaphorical figure）界对应呈现情愫的自我展现。但这些意义仍无法传达花



月之“痕”的全部内涵。魏子安随即写道：

> 夫所谓痕者，花有之，花不得而有之，月有之，月不得而有之者也。何谓不得而有之也？开而必落者，花之质固然也，自人有不欲落之之心，而花之痕遂长在矣；圆而必缺者，月之体亦固然也，自人有不欲缺之之心，而月之痕遂长在矣。故无情者，虽花妍月满，不殊寂寞之场；有情者，即月缺花残，仍是团圆之界，此就理而言之也。[52]

从刘秋痕与韦痴珠的故事来判断，《前言》中最要言明的是，只要欲望生生不息，情到极处，即使“月缺花残”也仍是“团圆之界”。情的充盈既可见于两情缱绻之时，亦可见于生离死别之后。

既然花月之“痕”优于花月本身，识者便可谈论魏子安小说中一种衍生的美学（derivative aesthetics）——我所谓“衍生”，是指情的真谛如此高邈丰富，倘若不倚靠比喻意象的召唤（与代换），便无法言传；所谓“美学”，是指魏子安及其人物向往情爱的方式不在于神形的满足，而在其持续的、象征式的辗转呼应，甚至成为耽美的借口。晚清狎邪小说中这种“衍生的美学”最初的迹象，已可得见于《品花宝鉴》之类的小说。它以男扮女装，替代了作为欲望对象的真实女性。但这“衍生的美学”到了魏子安的手里，才有更激进的表达。借着召唤、催化已逝的感情对象，魏氏将肉身的缺憾转换成想象的丰饶，并将死等同于生的朦胧痕迹。

魏子安的论点似乎是向晚明的“情教”说做迟来的敬礼。晚明有关“情”之最为知名的论述之一，乃是汤显祖的《牡丹亭》。汤氏大胆颂扬“情”之魅力，认为其最强烈处，直可泯合真幻、跨越生死。借着“情”的作用，生死无常被搁置了，转而遵从时间与生命无限向度的互感互通。正如李慧仪所言，一种新的抒情观因此应运而生。[53]汤显祖将“情”的魅力本质化，这使他能够将生与死、梦幻与现实等量齐观。因为情，杜丽娘在梦中邂逅佳偶柳梦梅，并殁于相思之苦。也因为情，柳、杜在感召之中还魂转



世,完成其命定的情缘。

魏子安则为这传统主题添加了始(anteriority)和末(posteriority)的时间向度。《牡丹亭》中的杜丽娘受"情"之驱策,得以穿越生死、沟通梦幻与现实,刘秋痕的境遇却判然有别。从小说一开始,她就注定与爱与生的救赎力量无缘。秋痕之死,固是她执意身殉痴珠。但既然《花月痕》强调"情"之"痕"要比"情"之"满足"更值得肯定,我们的佳人才子就不必再祈求任何奇迹,来反转生死之间的往来。魏子安由是暗示出一种情的愿景,不再循回再生,而是空虚寂灭:情之为物,不在(像《牡丹亭》那样)自我完成,而在其余恨悠悠(residue)。这是"衍生的美学"的极致了。然而,"衍生的美学"总存在一种危险,尽管它可以许诺一场阿Q式的"精神的胜利",它也有可能沦为一场奇特的修辞游戏,永无休止地延伸着情感与喻象(figural)的相互置换,对戏仿进行着戏仿。

已有论者指出,魏子安撰写《花月痕》,与其说是要叙述一个故事,不如说是炫学之作。早在《花月痕》之前,魏已颇负文名,所作诗词,尤为富丽瑰缛。[54]甚至有论者怀疑,魏氏创作《花月痕》,只不过是不忍割弃早岁所作诗词,乃尽行充填到说部叙事中。[55]换言之,魏氏希望借助一套叙事行为,以存照自己诗事的"遗骸",他的浪漫小说成为其浪漫诗作的修辞反转;他为了诗作的雁过留"痕",刻意创造了一种叙事事件。韦痴珠与刘秋痕持续其悲痛情事,就仿佛他们不得不找到更多的场景,印证作者在其他时空场合所吟赋的艳诗佳句。甚至到两人赴死之际,读者还是难以确定我们究竟是为无处不在的悲情眼泪所感伤,还是为同样泛滥于小说中的悲情文辞而动容。我以为,这情感之"痕"与修辞之"痕"的混淆,凸显了该小说叙事中最为颓废的层面。

最后,这一"衍生的美学"呈现了一个历史的向度:因为在韦、刘两人涕泪飘零的情史背后,隐约可见太平天国的战火、此



起彼落的种族暴乱，以及外国入侵的威胁，正可谓“国内多故，遍地烽烟，外患频来，几将不国”。[56]《花月痕》所有主人公的命运，或多或少，都受到家国动乱的影响。韦痴珠困顿于北方，主要因为太平军乱事便发生在他的故乡。这场战乱，使他亲人乖违，有家难归。作为痴珠与秋痕不幸遭际的陪衬，小说中另一对有情人韩荷生与杜采秋，却因平叛有功，青云直上。痴珠空怀才华，报国无门，从不曾幸遇伯乐。他在刘秋痕的青楼困境里，看出自身命运的投影。正如秋痕是未得赏识的佳人，痴珠亦为明珠见弃的才子。

明末清初以来一直有一脉文学上演着青楼倡优、书生恩客浮沉于乱世的故事。譬如孔尚任的《桃花扇》里，名妓李香君与才子侯方域的情事就与南明朝廷的命运交织一处。侯、李两人被抛掷到战乱烽火中，历尽沧桑。他们最终在一处道观团圆，祭奠明亡之际舍生尽忠的志士。两人的重逢却不能减除他们的感时之苦，与情深之痛。短暂相聚后，侯、李两人再度分离。[57]另一可堪比拟之佳例，是名妓柳如是与诗人陈子龙的往还经历。柳、陈两人皆才华横溢，他们相互激赏，并以各类诗作，表达对前明的忠诚。后来命运驱使两人天各一方；陈子龙杀身成仁，柳如是则郁郁以终。[58]

《花月痕》描绘两对妓女与才子在太平战乱中的浪漫情事，就背景与故事而言，似与这两则明末清初的作品/生命传奇可相类比。其有别处在于，孔尚任的戏曲，陈子龙、柳如是的诗歌在在显示一种历史的关联性。通过文学的表达，家国政治与佳人才子文化消长互动，仿佛留下对应。明末清初的名妓与才子，虽然身不由己，成为国族危机的牺牲，但他们仍旧能借浪漫想象及修辞能力，一抒自身的块垒。《桃花扇》中“桃花扇”丰富的象征意味，学者已有充分论述。[59]而在陈子龙与柳如是的传奇中，正如孙康宜所指出，“诗”、“词”文类的选择绝不是两人酬唱的消遣而已，而成为独特的比喻(trope)，承担着他们对政治与情感的抱负。[60]

相形之下，韦痴珠与刘秋痕之间的情事，从一开始就留下了一种迟来的感觉(a sense of belatedness)。他们已然错过(晚明那样的)文化的黄金时代，两人的恋情也无法享有诗意与政治的丰富关联。甚至国族的灾难——太平军之乱——本该为两人的困境增添一个悲剧的向度，却在他们的爱情开始之前，已经师老兵疲拖延不完。而且无论什么情节转圜，都无法解救萦绕在两人身上的痛苦与缺失。韦痴珠向朝廷上书不止，劳而无功。他所提议的方略与对策，一去如石沉大海。在私人领域，刘秋痕与韦痴珠伤逝悲怀，如此不能自拔，以致有了自虐自弃的倾向。就浪漫文学的"文学情节"而言，所有可以发生在才子佳人身上的"可歌可泣的事件"，都已被前朝的人物与作品身体力行过了；后来者的命运，不过是以死亡完成他们注定的命运。刘秋痕与韦痴珠像一对虽生犹死的魂灵，他们不能启动参与那标示着历史动向的"大叙事"，而是迤逦于这种大叙事的遗迹——痕——之后。

这便是《花月痕》的政治要旨及其"衍生的美学"。小说里被叙述的历史事件，从太平军起义到内忧外患，其实标志着传统样式的国族巨变，既可促成朝代的更替，亦可造就艳情的悲剧。然而《花月痕》的历史叙述却不再能以传统的方式，言传历史事件，它充其量只能回想巨变之余的琐碎痕迹。韦、刘两人的世界里，宏伟叙事已成废墟，他们所能经历的，仅仅是所谓情天恨海的末流。他们对国族灾难与个人祸福的反应，只能表现在更多的诗词往返，更多的涕泪飘零，更多无意义的宴饮酬酢罢了。既然失去了他们社会角色与文学角色的假定的功能，他们的生与死就只能用来见证自身的"浪费"。

魏子安 1858 年撰毕《花月痕》初稿，以刘秋痕与韦痴珠的死为高潮。以后几年，魏氏新添数回，讲述另一对情侣韩荷生与杜采秋的勇武历险，而无视其初稿演义的情操脉络。小说这一部分充斥着奇幻侠义的安排，俨然出落成另一体统。通过叙述韩、杜的故事，魏子安想必有意将传统才子佳人的公式复杂化。但



正如不少学者所诟病的，新添的章节与其说增强了，不如说瓦解了初稿的连贯性，使《花月痕》成为手法不同的拼凑组合。[61]就在韦痴珠与刘秋痕凄凄惨惨，一命呜呼之际，韩荷生与杜采秋却是飞黄腾达，攻无不克，战无不胜。然而从上文讨论的“衍生的美学”来看，魏子安的创作意图及其结果其实不足为奇。他有意踵事传统，写出至情至性的佳话，但他毕竟只写了个大势已去的遗恨传奇。他的失败，是文学溯往症的最佳病例。《花月痕》的结尾如此生硬矫情，所留给读者的痕迹，正表露出魏子安心向往之的与他实际达成的，有着巨大的差异。就小说论小说，魏氏的作品只有在不经意地嘲弄自身的前提时，才算收束了全篇。

《花月痕》曾被誉为现代“旧派”感伤浪漫文学的重要源头。这一系列的作品，可以《玉梨魂》以及鸳鸯蝴蝶派小说为例。[62]但我以为《花月痕》对现代“新派”文学的兴起，同样有所贡献。在奥勃洛默夫(Oblomov)与罗亭(Rudin)被进口到中国之前，韦痴珠这样的人物形象，构成了零余人(superfluous man)的本土版本。中国现代浪漫主义先驱如郁达夫(1896—1945)，也许并不只是从西方模式中，习得其颓唐姿态。批评家们已然注意到郁达夫的男主人公造型，不乏古典的“才子”与“名士”身影。[63]他们所忽略的是，晚清小说家如何调弄古典成规，变本加厉，以致创造出新的、不同的面貌。这正是《花月痕》一类小说的重要所在。

当郁达夫笔下的男主人公沉沦异乡妓院，或者漂泊于故国乡土上，泪眼婆娑，犹自吟诗作赋之际，韦痴珠的幽灵从来不曾远去。研究者时常嘲笑郁达夫笔下的男主人公忧郁沉沦、臆想自恋。[64]他们也怀疑这些人物口口声声感时忧国，其实心无诚意。[65]韦痴珠的故事，也许对我们不无教益。《花月痕》视喻象的衍生(figural derivation)高于逻辑的连贯，视小说的感伤修辞高于感伤情绪本身，它显示出中国作家对文学与历史的浪漫主体

所做的种种新诠释。尽管魏子安的小说所呈现的颓废倾向与“五四”正统颇有不同，但它毕竟指出了中国文学现代性不可或缺的要素。

就仿佛在回应《花月痕》，张春帆的《九尾龟》展现了一幅判然有别的青楼画卷。该小说从1906年开始连载，到1910年止，全长一百九十二回。小说描摹一名自命风流的才子的性爱冒险，此公名为章秋谷，应是作者本人理想的代言人。《九尾龟》是晚清最为流行的小说之一，之所以风靡的原因，部分由于其标题惹眼，部分由于其百科全书式地点染了青楼娼妓的淫行劣迹。根据一项统计资料，时至本世纪20年代，该小说仍是最受大学生欢迎的读物之一。[66]

“五四”以来的学者一致挞伐《九尾龟》，视之为品类极低的狎邪小说。胡适与鲁迅直斥该小说为晚清文人恶劣趣味的大宗；他们认为《九尾龟》所以能风行一时，因为它堪称“嫖界指南”和“嫖学教科书”。[67]甚至到了今天，该小说仍因形象问题而受贬。[68]就摹绘声色生活而言，《九尾龟》既缺少《花月痕》的修辞铺张，亦不如《海上花列传》的平淡逼真。它大写一个“才子加流氓”的花柳盛事，充其量不过是一系列男性色欲的白日梦罢了。对“五四”时代的开明读者来说，《九尾龟》惟一堪作补偿的要素，在于它鲜活的对话场景以及对吴语的频繁使用，[69]这表露出作者的地方意识以及语言上的敏感。

然而，称《九尾龟》为“嫖界指南”或“嫖学教科书”时，胡适、鲁迅等学者也在无意间触及了一个重要的向度。该小说不仅仅是凭借狎邪情景、荡妇淫娃“引诱”读者，它还“教导”读者如何对待级别不同的娼妓，怎样恰如其分地花销自己的钱财，以及至关重要的，如何磨炼成为多才多艺、人见人爱的浪荡子。这一教诲向度因此充满反讽。张春帆耐心地展示了狡诈的娼妓与火山孝子间的种种故事，从每一桩个案中撩拨出“道德”教训，为欢场中



的修习者提供忠告。杜瓦尔(Jean Duval)在研究《九尾龟》时指出该小说不外是本淫书。[70]这一论点需要修正。虽然《九尾龟》描绘了一个为情色冲动所迷惑的世界,但张春帆对这些冲动的处理,却绝非情色化的。事实上,对一部吹嘘妓院历险的小说而言,它的缺少情色倾向,正是我们应该注意的起点。

小说的标题《九尾龟》,指的是前江西抚台康己生的一段家丑,以及随之而来的可笑结果。叙事者在楔子中告诉我们,古来龟麟凤龙,列在四灵之内,乌龟尤其是非常宝贵的东西。"降至如今,世风不古,竟把乌龟做了极卑鄙龌龊的混名,妇女或有外遇,群称其夫为乌龟……在下这部小说,名叫《九尾龟》,是近来一个富贵达官的小影,这贵官帷薄不修,闹出许多笑话,倒便宜在下编成了这一部《九尾龟》。"这康中丞贪婪无耻,凭借行贿受贿,竟能在官场平步青云。他狎邪放荡、"败坏伦常"的生活方式,竟连腐败的清廷都无法容忍,终使其仕途受挫。康己生"告病开缺",住进上海虹口一高大精致的洋房,厮混于嫖赌场,娶倌人王素秋为三姨太,并让她总管家政。要不了多久,王素秋的淫邪与手段便为康家女子树立了榜样。不但五个姨太太通奸乱伦,便是两个姑太太、再加两个少奶奶,也加入了声色秘戏。这九个"风流放诞的宝贝",让这康家成为狎昵风骚的"殊品典范",轻薄少年便送康中丞一个绰号"九尾龟"。

然而康己生的家丑,并非《九尾龟》的情节主线;它仅短暂出现在小说的中段(第七十九到八十回,第一百一十五到一百二十七回),而且同其他插曲一样,敷衍了事,仓促作结。虽有论者援引此例,说明该小说缺乏情节结构,[71]但依笔者之见,康己生的故事,仍旧是小说所有情节中最富儆戒性,也最引人瞩目的一则。这些情节在表面上,都试图"劝人讽世",提防狎邪放荡之危。及至康己生出场时,读者在读过一系列类似的故事后,已早有准备。因此,这位康中丞的运命,乃是其他篇幅较小之故事的归总。康氏的受辱,也应当一一应验到其他好色愚蠢不相上下



的人物身上。

识者或许可从康己生的浮沉习得一点教训，然而这教训的要旨，却并非劝人规避“冶叶狂花”的世界，而是如何以精明的方式，玩弄这场游戏，既不失钱财，又消弭家丑。与康己生以及其他“瘟生”形成鲜明对照的是章秋谷，他“万斛清才，一身侠骨”，乃江南名士，却气苦于官场的腐败和婚姻的无趣。章秋谷于是出入烟花之巷，希望在其中找到“才貌双全的绝代名姝”。在作者笔下，章秋谷温文尔雅，有如“美玉良金”，所到之处，众女子无不芳心暗许。更难能可贵的是，章氏机敏过人，总能以惠而不费的代价，玩耍昂贵的情色游戏。闲暇之时，章秋谷还帮助友朋智取那些骗钱坑人的狡诈妓女。凭借他永不餍足的情色欲望，以及无懈可击的床上技巧，章秋谷成为晚清一代的卡萨诺瓦（Casanova，1725—1798，义大利冒险家和作家，浪荡公子）。章与康己生之类的人物迥然不同，因为后者只能被身边的女人捉弄，变成“乌龟”。

《九尾龟》中的康己生与其他小“龟”纵欲无度的情色投资，不禁令人想起《金瓶梅》中西门庆的生与死。然而如果《金瓶梅》还有探讨纵欲的果报及救赎的一面，[72]康己生的故事对此仅止于虚应故事。作者力图道出淫邪之人的下场时，听来并不令人信服。《金瓶梅》也借警世之名写淫荡之事，但字里行间有一种对人生无穷的好奇，对欲望的生猛观察。《九尾龟》则有所不同，它所描绘的本该充满诱惑挑逗的声色场景，却总是出落得隐晦模糊。这也许暴露出张春帆并非有能力的作家。然而脱开这一表层的判断，尚有其他值得我们留意。

章秋谷在《九尾龟》中脱颖而出，成为惟一一个马到成功的玩家，其实必须重新思考。我认为就在当章实现了作者及读者的情色狂想时，他也透露出这一狂想的幽暗面。除开章氏之外，小说中绝大多数青楼恩客，都被描摹成“瘟生”或是笨伯。他们狂热地追逐婚姻关系之外的女性，却总以自取其辱告终。《九尾



龟》中几乎所有倌人，都是处心积虑的尤物，她们寻找一切时机，将男人变为愚蠢的牲畜。在一个情节里，一个倌人大灌恩客迷汤，这份“体贴恩爱”，不过是为了从这初经色界的瘟生身上，榨取更多的银两罢了(第四到十回)。另一情节里，一个倌人自编悲惨身世，骗得富绅同情，娶入家中；等到她攒够私财，竟一走了之(第六十到六十九回)。随着嫖客被倌人耍弄欺骗的案例一演再演，一种阉割恐惧的阴影油然而生：何以男人都是如此无能？虽然《九尾龟》声称是一出逃避现实的狂想曲，随着情节的发展，该小说却讲述了另一个故事——青楼世界比青楼之外的世界更为现实，更为卑劣。

上文已论及，《九尾龟》带有一个意外的教诲潜在文本。章秋谷也许是要现身说法，证明自身在性理论和性实践上无与伦比的能力。他开设的“教程”中，谆谆训示性的政治，以便培养嫖客与妓女间的关系，使能既享春情之乐，又不违伦理道德，控制倌人，而不被倌人所控制。他也提供了有关性的经济教程，教授如何择准良机，将钱花在刀口上，甚至怎样令妓女破财，为恩客放血。康己生恰恰是反面例证的代表，他在所有的课程中都成绩低落。他蠢到自投罗网，娶了一个靠不住的妓女做姨太太，还与自己的儿媳行那苟且之事。由于自身的愚昧，这康中丞活该名利双失。

第一百七十九回，当朋友求教时，章秋谷“升座说法”，道出了自己情色场上屡战屡胜的秘诀。他将床笫的技巧，比做将军悬师千里、深入敌境的方略，并有意设问，一个男子倘若床笫计谋不敌，又怎样才能对抗为数如此众多的骄奢淫逸的女子？章秋谷又发宏论曰，对此强敌，与其直攻或者脱逃，不如慢慢地虚与周旋，千方百计地挑逗之，却又按兵不动。只有当那女子筋疲力竭，成强弩之末时，才奋勇当先，垓心肉搏。就好比鏖战沙场，智勇之师绝不在敌手士气正旺时出兵；而是养精蓄锐，静观局势，并与敌军虚与委蛇，直到他(她)们全无信心与斗志为止。[73]

虽然战争意象是传统情色文学中的陈腔滥调，但在《九尾龟》的语境里，却别有一番深意。除开章秋谷这个特例，《九尾龟》中极少男子对性有所自信，遑论赢得性战场的胜利。当做爱与作战成为可以互换的术语时，床上的玩伴变成了潜在的敌人。因此，全书要渲染的享乐主义被妓女与恩客间、男人和女人间的无尽杀伐冲刺大为削弱。《九尾龟》讲述的，与其说是晚清男作者与男读者的性妄想，倒不如说是他们潜藏的性焦虑。作为一个登徒子，章秋谷的"政治"手段，要胜过他的"情色"本领。



章秋谷也许可以自诩是情场的常胜军，然而即便是他这样的人物，也时时暴露出弱点。章氏之所以寻花问柳，是因为想找到理想的佳人。当他巧遇美艳、聪慧而又天良未泯的倌人陈文仙时，他似乎得偿夙愿。经过一系列考验，章秋谷终于纳陈文仙



为妾。然而一旦章氏将青楼中找到的理想女性据为己有，他又开始与别的倌人眉目传情了。章秋谷对理想佳人的访求，是否仅仅是他无可遏制的色欲的一个借口？而陈文仙的例子让我们探问传统的婚姻形式到底出了什么问题，竟能使一个迷人的青楼女子转眼变成一个乏味的老婆？

《品花宝鉴》、《青楼梦》等早期狎邪小说常以主人公与他钟情的倌人缔结良缘作结束，这一叙事安排，折射出"才子佳人"小说结尾处一夫多妻制的成规。[74] 然而《九尾龟》里，章秋谷在娶得陈文仙后，仍肆无忌惮地追逐别的女人。陈文仙知夫至深，竟致默许他的不忠。甚至章秋谷的母亲与原配夫人也纵容章的放浪生活。她们不过提醒他注意身体，便似乎尽了为母为妻之道。

女性主义研究者也许会说，章秋谷不愿从一（或从二）而终，折射出作者毫不收敛的性妄想。我愿更进一步指出别的原因。如上文所述，张春帆有意将章秋谷塑造为性政治和性经济的绝佳奉行者，他与陈文仙的结合，或可标志着这一能力的登峰造极。果如此，章氏婚后一如既往的情色游戏，徒费才智，又虚掷光阴和金钱，则必定是一种不明智的损耗。它表现了章判断力的弱点，因为他的行为与他传授给别人的"教程"是相悖的。章秋谷之所以不能见好就收，忠实于他的新宠，是因为他需要变化，但这所谓的变化可能只是对他旧日习惯的一种回归，对熟悉的生活方式的一种重复罢了。虚荣心并不能完全解释章氏的动机，因为他已然赢得了才具无双的浪子声名，而且如己所愿，迎娶一代名妓为妾。当喜新恋旧沦为同义反复，过度的情色游戏仅意味着空掷金钱与精力的乏味常规时，我们在章秋谷性政治与性经济的理论中，就看到了裂隙。

张春帆与李伯元等同代作家相呼应，将欢场与官场平行并置。两个世界都许诺着某种欲望的满足，然而两个世界亦同样包含着深不可测的危险，以及无可预知的要求，而这些危险与要求，可以举手间毁掉那些初来乍到者。作者张春帆与其笔下的



主人公章秋谷,对腐败官员与狡诈倌人皆深表不屑:“大约现在的嫖界,就是今日的官场,第一要讲究资格,第二就是讲究应酬,那‘色艺’两字竟可以不讲的了。”[75]

嫖界与官场相类似,这既是自我抬升,亦属自我贬损。作为一个精明的嫖客,章秋谷对自己慧眼识珠,拣选出“才貌双全”的名妓,颇为自许。可是作为一名才子,他却一直未能在官场知遇伯乐,以致明珠暗投。不过识者仍可质疑,即便章秋谷能像陈文仙般,为人发现且赏识,他是否真的便能脱胎换骨,有所不同?《九尾龟》第二部分,章秋谷受雇金观察,作为金观察的随从,辗转于京津等地,又在花丛中屡幸佳人。在金观察的随员中他虽鹤立鸡群,但其命运却不比那些弄虚作假者好到哪儿去。陈文仙固然无法阻止夫君宠幸那些不如自己的倌人,就像这章秋谷尽管“万斛清才”,还是无法独得上司的赏识。无意间,张春帆书写了一出嘲人自嘲的好戏:他笔下情场意气风发的男主角,竟成为官场的陈文仙——章秋谷在公共领域的运命,一如陈文仙在私人领域的下场。

最后,笔者还想添加数语,解释该小说为何难于收尾,以及为何在清末民初风靡一时。正如上文所论,《九尾龟》是清末民初最长的小说之一。张春帆显然无法给予小说一个适当的结尾,相反地,他制造出愈来愈多的插曲,直到想像力弹尽援绝为止。《九尾龟》第二部分沉闷乏味到可怕的境地。张春帆不愿见好就收,其主要原因,当然有经济上的考虑。但我怀疑,它也暴露出作者不愿,或者不能,以传统浪漫文学所设计的“常态”的喜结良缘、多美共事一夫的方式,来收束自己的故事。一种挥之不去的不安感不只困扰了主人公的人物形象,亦困扰了小说的叙事结构。临近小说结尾处,作者张春帆,与他的人物章秋谷,皆苦于同一种疲乏无聊的循环,只能以不了而了之。

按照鲁迅与胡适的观点,《九尾龟》之畅销,乃因它迎合了读者的低级趣味。然而该小说亦出人意表地透露了晚清男性读者



在想象其社会地位与性地位时，不足为外人道也的挫折与恐惧。《九尾龟》虽然夸示情色历险，但它缺乏撩人的性狂想所必需的要素。它鼓吹大男人主义，却更讲述了男性情色挫败的经历。通过嫖界与官场的类比，它将士人与官吏，贬损到青楼女子的地位。因此晚清读者之热中《九尾龟》，是发人深省的。张春帆可以说为读者上演了一出自我陶醉的好戏，无拘无束，直到筋疲力尽为止。识者或更可臆测，《九尾龟》论及了一代读者对自我的欲望、身份及其身处之时代的怨怼（ressentiment）。章秋谷所代表的，与其说是男性中心的情色艺术（arts erotica）叙事传统的最后一个征服者，不如说是最后一个幸存者。

鲁迅讥讽章秋谷为一种新型的现代角色："才子加流氓。"[76]他指出，章秋谷之类的人物得在乱世横行，因为他深知如何凭自己的能耐，达到无耻的目标。这些既猥琐而又自命不凡的"才子加流氓"浪荡于现代都市空间中，像一条变色龙，无根而又无聊。鲁迅认为，现代小说极少有人物典型，能够体现出对时代转瞬的敏感，章秋谷便属于这罕见的典型。鲁迅是在30年代初发此洞见的。其时，章秋谷式的后之来者开始出现。这一现代的"才子加流氓"不仅见于鸳鸯蝴蝶派小说浪漫/感伤的支脉（《九尾龟》对其有明显的影响），还可见于刘呐鸥、穆时英等"新感觉"派的作品。

"新感觉"派作品中的不少角色，同章秋谷一样浮夸顽皮。他们以展示西方最新的时尚来打发时日，但其内在品性却与章秋谷相互暗合。这些现代风格的浪子东游西荡的场所，不再是酒肆妓院，而是夜总会、戏院、宾馆、商场与赛马场。他们与"新女性"们进行着一场又一场有情无义的私通。他们似乎从来不能正经起来，但他们的轻薄放浪最终却成为一种伪装，掩饰着他们对时代的焦虑，以及无力改变现状的事实。紧随着郁达夫在20年代创造的"零余人"形象，这些30年代的"游手好闲者"（flâneurs）在中国现代主体的塑造过程中，占据着一个重要位置。[77]



三 欲望之城

韩邦庆(1865—1894)创作的《海上花列传》细腻地反映了上个世纪末上海花街柳巷的生活点滴。它以二十多个妓女及其嫖客为主要人物,详细描绘了他们之间的花事往还,他们之间的露水姻缘,以及其所产生的道德及心理后果。关于韩邦庆(子云)的生平事迹,我们所知甚微。他籍贯旧松江府属之娄县,自幼随父宦游京师。尽管韩子云少时即聪慧过人,"读书别有神悟",但屡应科举考试,皆铩羽而归。他后来看淡功名,旅居沪上,尝为《申报》撰稿,谈论花丛逸事。据说韩邦庆为青楼常客,他将喜爱的风花雪月,化为笔下深切的观察,因此其来有自。[78]《海上花列传》的成书深深得自作者的亲身体验。

韩邦庆的颓废生活方式,与晚清稍早落魄之才子的漂泊阅历,有许多相近之处。不过韩氏生平的两个层面,值得细审。其一,1892 年,他创办《海上奇书》,双周出版,连载其"诙奇诞诡"的短篇小说集《太仙漫稿》,及其长篇小说《海上花列传》。虽然《海上奇书》仅出了十四期,历时八个月,但它却是中国历史上最早的小说期刊,[79]早于李伯元的《指南报》四年,《游戏报》五年,梁启超的《新小说》十年。[80]由于韩邦庆基于商业目的,创作小说、出版文学刊物,故他亦可被视为现代中国"最早的职业小说家"。[81]

其二,《海上花列传》凸显上海为一特定地理场所,为有关沪上的故事提供了空间意义。作为中国第一座"现代"城市,19 世纪末上海的都会气息不同于传统城市。它造就了新的社会群体、经济关系与消费习惯。[82]外国与本土的各种势力、实践和机构间的竞争与互动,促成了上海的繁荣;而妓院更是最能显现此一竞争与互动的场所之一。各色人等来到上海,他们形成种种行业、派系、团体、阶级,熙来攘往,相与为用。是在这样的背景



下，一群“海上花”们聚萃一处，随波逐流。

上海上等妓院，豢养如云美女、提供珍馐美馔以及赏心悦目的娱乐。在那里，形形色色的顾客你来我往，从而成为一种新型的“公共空间”。学究与买办、新贵与旧绅，熙熙攘攘穿梭于妓院当中。上海构成了《海上花》小说标题的一部分，与小说讲述的对象的“花”，或妓女，分庭抗礼。韩邦庆记述妓院生活的点点滴滴，主要人物对话部分大量使用吴语，以忠实传达上海欢场的语言特色，并借此吸引本地读者。《海上花列传》将上海特有的大都市气息与地缘特色熔于一炉，形成一种“都市的地方色彩”，当是开启后世所谓“海派”文学先河之作。[83]

颇具反讽意味的是，《海上花列传》从未成为流行小说。20世纪的批评家如鲁迅、胡适、刘大杰、赵景深、阿英、孟瑶、张爱玲直到郑绪雷都毫不迟疑地赞美它的艺术成就。[84]大家通常认为《海上花列传》之所以不流行，是因为用吴语写成，因此其他地区的读者无法欣赏。事实上对中国读者来说，这部小说并非所传般的难懂，因为用吴语写成的只是其对话部分。而且由于著名小说家张爱玲于1983年将全书译成国语，语言问题应已解决。[85]

《海上花列传》不流行的真正原因，或许是它读来“不像”我们通常了解的妓女小说，而这将是我的讨论的起点。相比于上文讨论的狎邪小说，《海上花列传》既缺乏《品花宝鉴》、《花月痕》特有的感伤自恋，亦未效法《九尾龟》大肆渲染妓女与恩客间的肮脏交易。尤其值得注意的是韩邦庆对传统风月小说这一体裁的人物、情节、修辞、道德前提以及真实性原则，所做的彻底改造。伪才子佳人式的俗套在《海上花列传》一书中已经烟消云散，上海的妓女和嫖客们平庸得令人吃惊：他们见面、恋爱、争吵、分手或重聚的方式一如普通的情人，但即使如此，他们也知道他们只是假戏真做，扮演类似于丈夫和妻子的角色而已。他们不屑（也不会？）写情书和情诗，也不热中于床笫之事。张爱玲



正确指出尽管小说的主题是八十年前上海的淫窟纪实，小说中却殊少色情成分。[86] 以往多数狎邪小说中喜欢自我撇清，在情与淫、正派与堕落之间大作文章。但在《海上花列传》中这些分野已经很难看出，这使得不少批评家们指出，《海上花列传》在写实方面胜过《红楼梦》以来的大多数中国小说。[87]

《海上花列传》的写实，不应看做仅仅是对某一社会阶层的习俗及道德所做的忠实暴露。我们还应该将该书逼真的气氛，看成是作者力图打破狎邪小说的叙事常规而生的“真实效果”。换句话说，《海上花列传》的写实风格不仅对社会所接受或想象的妓女生涯，提出疑问，也对阅读和写作是类妓院小说的文化及美学动机，进行了反驳。而韩邦庆的小说的最精彩之处在于它看似互相矛盾的目的：他一方面要打破有关妓女生活不近情理的浪漫神话；但他的写实叙述又间接肯定这一神话无所不在的威力。无论这神话怎样启人疑窦，它作为当时风月文化资本的一部分，仍旧广泛流传。

韩邦庆拒绝将这两个目标合而为一的做法，使得他的小说在似真似假的“幻想”与不无可疑的“真实”、浪漫主义与现实主义、欲望与德行之间来回摆动。恰恰是他对有关“真实”话语规范的微妙重估，才有助于一种新的“欲望类型学”的兴起。从这一角度来看，我们可以说《海上花列传》最引人注目之处，与其说是书中妓女的言谈举止如何写实，倒不如说是她们的谈话和行动最终竟指向对那些浪漫神话的模仿——而我们记得，小说一开始就是企图否定这些浪漫神话的。如此不稳定的叙事所产生的种种暧昧意义，再一次提醒我们，作为一种文类，狎邪小说的可读性正在于乖离规范，戏弄成规。《海上花列传》中，这类暧昧性的最有力的表现在于“欲望”与“德行”间的争斗。让我重申一次，所谓“欲望”，我指的是一种对未竟的人、事的向往；而所谓“德行”，我指的是一套被认可的行为体制与思想规范，它将欲望限制在某一既定的社会文化藩篱之中。



到目前为止，我们已看到晚清几部重要的狎邪小说如何假欲望为德行，仿佛欲望最后的威力，在于对德行的向往与拟仿。这一冲动，可见诸《品花宝鉴》将男伶/干旦之等同于美貌处子，《花月痕》将露水鸳鸯写成旷世情圣，《九尾龟》将淫行邪念化为风月指南。与这些例子相似的是，《海上花列传》暴露欲望横流之际道德的脆弱无助。不过韩邦庆意犹未尽，他更要叩问欲望与道德间相辅相成的纽带，这一贞淫不分的纽带才是让许多狎邪小说的人物及作者色授魂与的关键。韩邦庆显示，所有欲望中最不可测者，正是对德行——或者说欲望的自我否定——的热情追逐。换言之，欲望可以见诸人性挣脱社会伦理禁忌时的本能驱动，也可见于人性甘愿坚守道德藩篱时的热中心情。

勾栏生涯乃是一种逢场作戏的职业，一项以假乱真的技艺。最有能耐的妓女未必以床上功夫见称，而是媚在骨子里，让客人未亲芳泽，就已欲仙欲死了。就其最为职业化的层面而言，妓女们的生活不仅仅是在模仿艺术，她们的生活本身就是艺术。狎邪小说中的妓女在真假之间铤而走险，她们过分浪漫或过分现实，都有可能危及职业的完美要求，但可啼可笑的情景却也因此发生。尤其当这些职业勾魂艳使被她们自己所营造的幻象迷惑而不能自拔时，她们对自己的辛酸职业，做了最后的嘲弄。因此《海上花列传》描绘的妓女并非出污泥而不染的道德楷模，她们往往借道德之名，串演了一幕幕欲望游戏。反讽的是，当这些烟花女子在职业艺术中失误时，她们反而能以凄绝的心情，实践一种原只属于浪漫神话的高超志节——弄假竟也可以成真。

更有趣的是，当德与欲混淆不清，走火入魔的情形也时有可见。当某个姑娘决心不惜一切，将某种“真正的”美德付诸实践时，她的热情其实又导生了一种新的欲望。对道德节操过度的向往也是一种偏执、一种对中道的逾越。《海上花列传》之迥异于多数借道德之名以夸耀堕落之实的晚清狎邪小说，端在它试图以一种真正的对话方式，进行一场美德与诱惑的辩证。

以下的三个例子将有助于我们廓清前述的问题。妓女李漱芳和书生陶玉甫之间的恋曲，可以被视为小说中最具浪漫色彩的爱情之一。李与陶一见钟情，随着两人间的爱情加深，陶亟思迎娶李漱芳为正室而不纳她为偏房。这一企图自然遭到陶家的强烈反对。尽管李漱芳起初甘心为妾，她的情人却不肯改变初衷。与此同时，李漱芳染上肺病。由于无法解决婚姻难题，她的身心日渐衰弱，最后悲惨死去。

这场爱情像极一部中国版的《茶花女》(此书 1892 年已被译成中文)[88]，又像一部庸俗化的贾宝玉林黛玉情史，然而它却有趣地折射了娼家道德观念的幽微处。李漱芳一开始就十分明白自己的处境，原不指望嫁给陶玉甫为妻。但几经情郎撩拨，对她这样志比天高的妓女来说，又怎能拒绝成为正牌夫人的诱惑？——不论这诱惑成为事实的可能是多么的微乎其微。麻雀变凤凰是所有妓院小说的宿命欲望。但当婚事遭到陶家拒绝后，李漱芳反而变得出乎意料的坚强：如果她成不了书香人家当之无愧的主妇，至少她能成为一个以自己的职业为荣的妓女。

如是一来，李漱芳掌握了主动权。甚至在临终之际，她仍然多次拒绝陶玉甫劝她搬出妓院，找一块清净之地休养的建议；她不愿意以“外室”的身份死去。我们可以想象如果陶玉甫不做出他那致命的“正式求婚”，这对情人也许会以丈夫与爱妾的身份，共享天年。可是这次功败垂成的求婚唤醒了李漱芳心中潜伏的自尊，促使她坚持一己的地位，直到最后。她的坚持有人也许要讥为自暴自弃，但何尝不是择善(恶?)固执的美德表现。无论她在喧嚣的上海妓院中郁郁死去是多么卑微可笑，她的死亡标志着她在道德上不仅战胜了上流社会的虚伪，而且也战胜了自己当初为了顺从社会期待而显现的自卑与虚荣。然而，我仍怀疑李漱芳宁为玉碎的美德中，是否潜伏了一种浪漫主义者的殉道愿望，一种林黛玉之死式的戏剧性姿态。

与上述爱情故事形成鲜明对照的是王莲生、沈小红与张惠

贞之间的三角关系。王莲生是一个暂居上海的中级官员。故事开始时，他与心爱的妓女沈小红已经建立了稳定关系，但这种关系并不妨碍王莲生光顾其他妓女，也不妨碍沈小红接待其他嫖客。在商言商，妓女嫖客之间本有一种不成文的默契。无论他们之间感情如何深厚，生意终究还是生意。但王莲生发现沈小红暗自与一京剧伶人发生恋情后，他们之间的微妙关系受到了威胁。由于社会偏见及当时颇有伶人行为不检，妓女与戏子发生恋情常为嫖客所不齿。出于报复，王莲生开始接近善解人意的妓女张惠贞。

在一片虚情假意的欢场里，沈小红和王莲生的新恋情原不应产生什么麻烦。但王莲生的另结新欢却使沈小红暴跳如雷，尽管她自己也另有私情。在小说的第九回里，沈小红冲进王莲生在张惠贞处办的宴会，砸坏所有家具并与张惠贞厮打成一团。王莲生在事发时和事发后或许感到尴尬，但他从未发火，最后反是他向沈小红赔不是。难道是爱情使得王莲生和沈小红行为如此“不合常理”？换个角度说，这不也是一场双方自愿参加的浪漫冒险游戏？如果说沈小红被王莲生的移情别恋所惹怒，她又如何为自己的韵事做辩解？沈小红似乎在同时扮演情妇与妒妇这两种矛盾角色，而王莲生不知不觉中使自己同时变成了戴绿帽子的丈夫和不忠的丈夫。

这段情节的喧哗与骚动具有狎邪小说中罕见的家庭气氛。这种家庭气氛体现于沈小红和王莲生意识到他们之间在任何情况下，都存在的伦理纠葛——他们好似以夫妻反目的方式，表达从暴力到内疚的各种感情。可是王莲生、沈小红之间的闺房勃谿是在违反家庭伦理的性关系中衍生的。事实上，正是这种风尘氛围使他们能够相遇相知，并给予他们演出各种欲望与幻想的机会，包括露水夫妻在内。然而他们现在陷入了不断变换自己的角色的困境之中。

沈小红这一人物尤其值得注意。她珍视她与王莲生的关系



(当然部分是出于经济原因),但他对新情人同样一往情深。她的激情使她摧毁张惠贞的住所,公开她对王莲生独占性的爱情,也促使她甘冒失去王莲生的人和财之险,发展一段妓女“红杏出墙”的韵事。她赖以生存和发展的环境没有教她任何顾忌,而她的职业性滥交使她经历了十分严酷的欲望与激情的磨难。她的妒忌与轻浮自然使我们联想到《金瓶梅》中潘金莲之类的人物,这在一个想像力植根于《红楼梦》的小说传统中是一罕见现象。但沈小红的确能够去爱并为爱做牺牲。小说结尾时她不惜失去大多数嫖客,坚持断守着不可靠的新情人。而她付出的最大代价是让张惠贞代替自己嫁给王莲生为妾,走上了大多数妓女从良后的理想道路。

但沈小红和王莲生之间的风流债并未就此结束。无疑沈小红看见王莲生背叛自己,另娶张惠贞为妾时,受到了很大羞辱。但当新婚的张惠贞与王莲生表弟的私情被人发觉后,王很快就尝到同样的恶果。张惠贞的丑行真正地嘲弄了企图将妓女“驯养”成贤良妇人的王莲生之辈。然而,此处涉及的问题已不仅是不贞或报应,也不仅是妓女与嫖客所持伦理观念的差别,而是在情欲世界里,无人能够摆脱的无休止的自我欺瞒以及无法实现的欲望。如果法定的婚姻关系尚不能遏制激情与欲望,我们为何要重视婚外恋情中的不忠行为?从相反的角度说,有鉴于沈小红与王莲生在这样不可靠的关系中,竟能表现短暂然而强烈的感情诉求,我们难道不应该对这种关系另眼相看吗?

因此,在小说的第五十四回中,当王莲生得知沈小红的生意一蹶不振后,他或许带着上述想法重访了沈小红。他没有见到沈小红,但从仆人处得知她几乎失去所有的主顾。他勉强从仆人手中接过一杆装好的烟枪,两滴眼泪无缘无故从眼睛里掉下。[89]正是在这一时刻,王莲生觉悟到自己与沈小红毕竟处境相同,不断扮演各种不同角色,甘心用这些角色来欺骗自己并为此付出昂贵代价。这时他对沈小红残存的感情已经升华成一种



充满同情的理解。

我从《海上花列传》里选择的第三个例子是赵二宝的悲惨故事。种种线索都表明韩邦庆有意用二宝的故事作为一个潜在的情节主线，将其他分散的故事连接成一贯的叙事。小说从赵二宝的哥哥赵朴斋到上海探访舅父开始，描写他如何流连于花街柳巷，在经济和道德上都全面堕落。在小说的中间部分，赵二宝被其兄诱至上海，不久就被灯红酒绿的都市生活及花花公子的打情骂俏所吸引。当她走投无路时，她得到一直陪伴着她的母亲的默许，下海为娼。

读者很难忽略赵二宝故事中的自然主义成分。她来自乡间的贫穷人家，渴望过快乐有趣的生活。以她的美貌和虚荣而言，她似乎一开始就注定要走上堕落之途。然而在小说整个的叙事过程中，无论她本人还是叙述者，对她的所作所为都没有愧意。二宝毫不困难地适应了新生活，事实上她在短时间内就使自己成了圈子里的红人。

更为惹人注目的是上海的背景，二宝与其兄长的故事正是在这里逐渐展开的。19世纪90年代的上海是中国最富活力的都市。[90]这座城市在一套新的价值观上繁荣起来，金钱、投机和运气左右着所有淘金者的生命。伴随着城市的迅猛发展，娼妓业亦蓬勃而起，并根据自身的条件，滋生出严格的阶级体系，以及伦理与性的规则。[91]据保守估计，19世纪70年代初，登记注册的妓院便有一千五百家之多；仅十年后，外国租界的妓女人数，已占妇女人口的八分之一。[92]

我们可以想象当时有多少女子来到上海，成为“适者生存”法则的残酷牺牲，二宝不过是这数以千百计的女性之一罢了。也许恰恰由于她的“成功”得来太轻松，二宝比她的同行姊妹们更容易受到才子佳人幻想的迷惑。出身高贵的阔少史天然醉心于二宝，将二宝包了整整一个夏天，并将她安置在自己的别墅中。以后的事情不难猜测。在返乡之前史天然答应迎娶二宝，



从此二宝停止了妓女生涯，一心一意学做富贵人家的少奶奶。史天然自然是一去不复返，与此同时，赵二宝发现自己为了准备嫁妆已经负债累累。

二宝在小说中被描绘成一个过度虚荣和天真的女子，以至于不能预料自己可能的下场。但这并不意味着韩邦庆对自己笔下的女主角的愚昧毫不矜惜。他从一个冷静的叙事角度表明，当妓女们陷入她们原可回避的梦想时，毕竟体现出普通人的缺憾与无奈；他了解俗套故事在现实中一再发生的原因，在于它们正是人生的一部分。

由于这一原因，小说以赵二宝从梦中醒来作结，便十分发人深省。在梦中赵二宝得知曾经碰了她钉子而砸烂她住处的赖先生将要再次寻衅。当她赶到门口时，却遇见史天然派来的仆人，通知她已经过期的婚礼即将举行。欣喜之中，她仍没忘记嘱咐母亲，不要提起她们经历过的羞辱与痛苦。就在此时，有人提醒二宝史天然实际上已经去世多时，而送信的仆人突然变成了要把她攫走的怪物。

二宝在这一危急时刻醒来，小说就此戛然而止。这一"惊梦"的叙事安排，令人想起戏曲说部"梦"与"醒"的主题，如汤显祖的《牡丹亭》，如金圣叹七十回本《水浒传》（高潮是卢俊义噩梦醒转，预知了结义兄弟的将来下场）等。二宝"惊梦"的一景揭示了她的欲望和忧虑，而这些欲望与忧虑均来自于二宝和读者都熟悉的风月言情神话。在此我们可以察觉出一种有趣的辩证关系。二宝在梦中表现了她有能力去爱、去经受折磨并宽恕别人——所有这些都是在伟大的浪漫小说中受到赞誉的美德。可是在小说的现实主义环境中，这些美德只能出现在妓女及嫖客的梦幻之中，而并没有得到实践。韩邦庆在两个层次上显示了他的写实精神：他首先让他笔下的女子沉溺于此类"梦幻"，然后使她们将现实看成梦幻。二宝惊梦后，会不会意识到美梦正如噩梦一样来得急，去得快？她是否不只惑于自己的欲望，也受骗于



自以为是的美德？

张爱玲与胡适都赞扬二宝的慷慨及其无私的爱情。[93]他们忽略了二宝的美德所具有的虚妄特点。这表明他们是一厢情愿的读者，而不是能够看透浪漫理想的批评家。二宝已经从梦中觉醒，而张爱玲和胡适仍认为梦境可以实现，或妓女可以或应该以职业为代价，实践种种世俗美德，从而成为“理想”人物。因此《海上花列传》的最后吊诡在于它预先反驳了最同情这部小说的辩护人，显示了狎邪小说中现实主义与幻想之间的界限，在任何层次上都不易厘清。

《海上花列传》为晚清读者至少引介了三种事物：一种特别的“欲望”类型学，一种有“现代”意义的现实主义修辞学，还有一种新的文类——即都市小说。这三个要素紧密相连。韩邦庆将古典情色/浪漫小说的成规“陌生化”，并引领读者进入一个放荡与节制、欲望与伦理相互消长的世界。诚如张爱玲所论，在一个情性仍遭受传统婚姻规范压制的环境里，韩邦庆让青楼成为替代性的伊甸园，在那里，自由恋爱的禁果，可以被少数闯入者所采食。[94]《海上花列传》的人物所上演的悲喜剧之所以具有惊人的感染力，是因为这些红尘男女都是些孤寂的魂灵，他们在生命最不可能的时刻寻求慰藉，他们在自身的堕落中找到寄托，哪怕它为时短暂。

《海上花列传》所描写的欲望如此复杂，甚至超越了下一代作家亟于挪用的西方写实主义模式。19世纪欧洲小说如《包法利夫人》（*Madame Bovary*）与《安娜·卡列妮娜》（*Anna Karenina*）屡将欲望与现实的辩证根植于不贞与忠诚、浪漫的罪与现实的罚间的张力上。《海上花列传》却让其女主人公成为浪漫故事的职业表演者，从而质疑了这种戏剧式张力的可信性。包法利夫人的感情悲剧，一向被视为欧洲现实主义的巅峰时刻。在包法利夫人试图弥合虚构与人生、愿望与现实之间的鸿沟而



徒劳无功之际，(19世纪)现实主义展现了它自身的两难：它只能通过叙述欲望客体的不可企及来言传欲望主体的“现实”困境。相形之下，《海上花列传》中的倌人却走上了一条更加危险的欲望路径。她们打一开始就被训练着来体现爱情的无常与不可信赖，因此当她们忘其所以、投身浪漫游戏时，她们比那些欧洲小说中的女性还要更加地脆弱。

最后，上海这座城市在欲望与现实的戏剧中，发挥着核心的作用。这座城市目睹着数以百计的少女堕落于斯而无动于衷。的确，上海千变万化，恰如一个神秘、惑人而又危险的荡妇。韩邦庆与他笔下人物相似，寄籍沪上，不再离开。作为狎邪文化的行家，韩邦庆只有在呼唤这个城市魔幻似的名字时，才能启动他笔下爱与欲的传奇。只有先认识上海，小说方才可以显得合情合理。可是这一真实的、“合情合理”的效果，却是来自种种价值和欲望的剧烈扭曲游动。此处的吊诡是：书写“真实的”上海，意味着颂赞这座城市在权力、金钱、土地与身体方面对欲望予取予求的能力，但也意味着搁置对这座城市任何的道德判断。

自清末以来，“海派”即成为一稍带贬义的形容词，泛指这座黄浦江头新兴城市的浮华时尚。[95]海派的生活情调、道德指标与写作态度，可谓生猛多变、标新立异；是五光十色、噱头滑头外加冤大头；是“玩票白相”、琐碎庸俗；是花花世界，“地狱里的天堂”。在民初的菊坛，海派京剧即以连台本戏、机关布景、洒狗血、卖花招大受小市民的欢迎，与故都四平八稳的正宗演出，雅俗立判。沈从文(1904—1988)1933年10月在天津《大公报》副刊撰文使用该词之际，它已成为一个半正式的文学专有名词。[96]自命为生活在北平的“乡下人”，沈从文对上海那些附庸风雅的“城里人”颇有微辞，因为他们对待文学不够严肃，视之为玩物。沈的文章招来苏汶(杜衡，1907—1964)的攻击。苏常为《现代》杂志撰稿，与新感觉派作家施蛰存(1905—2003)等过从甚密。他嘲讽沈从文等人自诩精英主义，实则心态保守。[97]这



场笔仗迅即发展为分别以上海和北京为根据地的一场关乎地缘政治(geopolitics)和空间诗学(geopoetics)的论战。

此处无法详述京海派间的论战及其后果。[98]我所关心的是,尽管受到批评,沈从文毕竟阐明了海派写作的特色。海派作家有洋场名士也有老派文人,其风格则从鸳鸯蝴蝶到新感觉派兼容并蓄。海派从商业文化起家,它浮夸易变,以浅薄轻率为标志。然而在其浮夸的文风下,潜藏着作家追赶时代脉动的欲望;一旦撕开海派文本华美轻佻的面纱,识者可以发现一座都市的荒凉倒影,现代"惘惘的威胁"早已不请自来。

施蛰存、刘呐鸥、穆时英等新感觉派作家的作品,近年间引起愈来愈多的关注,这大可归因于其作品所表现的现代主义特色。[99]就在新感觉派作家出现之前的四十年,韩邦庆的《海上花列传》已巧为运用传统狎邪小说话语,展现了本土的现代性,并悄悄地为后之来者开拓了崭新风格。正如上文所论,该小说在许多方面都预期,甚至超越"五四"作家浪漫主义与现实主义的实践,但其成就却被长期忽视。是张爱玲这位上海作家开始欣赏《海上花列传》颓废美学中的现代性,并再将这一美学付诸实践。而张对西方中产阶级浪漫文学的嗜好,进一步丰富了她对上海的想象。诚如张爱玲所言,到了她身处的时代,《海上花列传》所凸显的妓院,已不再是20世纪中国浪漫想象的重要主题,[100]然而该小说唤起的欲望分类系统(taxonomy)却幸存下来,成为沪上生活的情感索引。在日本入侵、共产革命的历史缝隙中,张爱玲成为40年代海派小说时尚的最佳诠释者,绝非偶然。

四　从神女到女神

1936年冬天,北平贫民窟一位老妪之死,成为轰动一时的新闻。这位死者是曾经赫赫有名的赛金花。赛金花生于1874



年，最初在苏州下海。[101]之后她的盛名，或骂名，来自一连串的经历，包括她曾嫁给学者、外交家洪钧（1840—1893）为妾，随夫出使欧洲，卷入虐婢致死的官司，以及在上海、天津、北京高张艳帜等。然而赛金花最为人所熟知的，还是他与德国元帅瓦德西伯爵（1832—1904）的一段恋情。瓦德西是义和团之乱后，驻扎北京的八国联军总司令。传说赛金花因与瓦帅关系非同寻常，乃能对清廷与八国联军的议和，发挥了关键性作用。

1901年义和团之乱结束到1937年抗战爆发这三十六年间，赛金花的形象经历了一场戏剧性的神话化过程。这主要是因为不少诗歌、故事、戏剧、杂文、传记与回忆录都以她为主角。[102]在中日战争的前夕，赛金花已然成为一个传奇人物，昔日的神女，已然转化成今日救国救难的女神。此一现象甚至引来新文学之父鲁迅的注意。1936年鲁迅在病逝前两个月，嘲笑那些左翼作家"作文已经有了'最中心的主题'：连义和拳时代和德国统帅瓦德西睡了一些时候的赛金花，也早已封为九天护国娘娘了。"[103]鲁迅所指的是夏衍（1900—1994）创作的第一部多幕剧《赛金花》（1936），[104]剧中赛金花被描绘成一名爱国的妓女，公然对抗政府的失败主义外交政策。鲁迅对夏衍的攻讦，部分出自"左联"内部的权力斗争，因为夏衍身属"四条汉子"之列，曾强烈抨击鲁迅提出的"民族革命战争的大众文学"。[105]鲁迅与论敌之间的笔战，竟使赛金花再度成为极富争议的人物。此桩文坛公案，几乎让人以为革命文学的未来方向，端在对晚清这段绯闻的诠释正确与否。

对赛金花的文学处理，早在1899年便已开始。清末名士樊增祥（樊山，1846—1931）的叙事诗《前彩云曲》[106]，效法白居易的《长恨歌》与吴伟业（1609—1672）的《圆圆曲》[107]，讲述赛金花与洪钧之间的浪漫关系，为赛二爷首开声名。该诗的续篇《后彩云曲》（1903）刻意凸显赛金花与瓦德西可疑的绮情，更是传诵一时，为日后赛金花的神话奠定了基础。



樊增祥的《前彩云曲》后，曾朴的《孽海花》与张春帆的《九尾龟》也对赛金花传奇的生成有密切关系。一般而言，我们并不将《孽海花》视为狎邪小说，而将其归类于谴责小说或影射小说。但由于小说取材于洪钧与两个妓女——李蔼如与赛金花——之间的风流情史，我们自然可以从狎邪小说的角度来探讨这部作品。

相形之下，《九尾龟》中的赛金花故事只占八个章回（第一百七十二回至一百七十九回）。在张春帆笔下，赛金花妙年不再，早失去了庚子时代的赫赫声名与兴隆财运。曾朴的赛金花正野心勃勃的涉入历史的舞台；而张春帆的赛金花则已历经荣辱，从绚烂回归平凡。对《九尾龟》这样一部美化及时行乐，不惜以规避记忆和历史为代价的小说，“年华老大，憔悴堪怜”的赛金花的短暂登场，堪称是个意外的苦涩提示。它迫使当事人与读者一道面对不过数年前义和拳国耻的往事。赛金花的出场，因此令人想起了晚清历史辩证关系的幽暗面。

《孽海花》的初稿由曾朴的友人金松岑（1874—1947）所撰。[108]金松岑写下六回后，放弃计划，由曾朴为其延伸改写。[109]曾朴是一个热中于革命思潮的作家，他企图将《孽海花》写成一部历史小说，全面刻画中国从1870年直至民国前夕所经历的政治动荡。他不愿采纳传统的中国历史叙事方式，而有意模仿诸如大仲马的《玛歌王后》（*La Reine Margot*）、雨果的《悲惨世界》、《九三年》以及巴尔扎克的《人间喜剧》等法国名著。[110]由于曾朴在晚清作家中是少数懂外文——法文——的作家，他因而能够不依靠曲解作品原意的译作，直接接触欧洲文学[111]；他对外国作品叙事方式的偏爱不难理解。

曾朴所模仿的19世纪欧洲历史小说的叙事方式，不将历史写成帝王将相的传记，而将历史视为匹夫匹妇在特定时空内，所经历的大小事件纪录。因此他在《孽海花》修订版的前言中宣称，他想把这些现象，“合拢了它的侧影或远景和相联系的一些



细节事，收摄在我笔头的摄影机上，叫它自然地一幕一幕地展现，印象上不啻目击了大事的全景一般”。[112]

然而反讽的是，当曾朴采撷西方典范，写作他理解中的历史小说时，他的想象仍不脱他所指责的中国叙事模式。观察他如何“改写”狎邪小说等传统文学体裁，尤其耐人寻味。如前所述，曾朴选用了洪钧与赛金花之间的风流传奇，来反映他的历史视野。洪钧（在小说中更名为金沟）于1887—1890年间被任命为驻俄、德、荷兰和奥地利特使。他后因解决中俄边境纠纷时，误购了十二张有错误的中俄地图，导致中国丧失领土，而被解职。另一方面，赛金花（小说中名为傅彩云）由于在义和团之乱中盛传与瓦德西元帅有染，因而名噪一时。

传说中云，赛金花在随洪钧驻节欧洲时，就与年轻的瓦德西初次发生私情。1900年她再逢伯爵，重续前缘之余，（可能是在床榻之上）力劝瓦德西制止联军在北京的暴行。正如上文所提，樊增祥的叙事诗把赛金花的浪漫历险戏剧化，首开赛瓦传奇的先河。该诗作甚至添油加醋地描写赛金花与瓦德西重聚后，同登慈禧太后的宝殿。某夜中南海仪銮殿失火，瓦德西抱着赛金花穿窗而出，“此时锦帐双鸳鸯，皓躯惊起无褥裤”[113]。

日后史家一再证明赛金花与瓦德西不可能有一段情，因为这桩公案明显的有年代误植之嫌，何况赛瓦两人的年龄、社会地位、政治关怀都相差太远。[114]不过，赛金花由于粗通德语，与德国若干低阶军官相过往，是必然不免的。[115]庚子之变后，赛金花重操贱业，在上海、天津等地东山再起。她以传奇的罗曼史为资本，枇杷花下，车马如云。后来，官府以赛金花妓院里发生雏妓风铃服毒自杀案，将她逮捕入狱，后将她逐出北京。这使赛氏一夕名利双失。[116]至1936年赛金花谢世之际，她已是贫病交迫，景况凄凉，仅靠好事的野史家与记者的零星关注，聊以维生。[117]

曾朴根据道听途说，将赛金花的化身傅彩云塑造成一个出



身娼门，终而成为救国英雌的旷世奇女子。他笔下的傅彩云从来不是一个本分的良家妇女；她充满活力，所思所为在在引人侧目。在《孽海花》中她经历了多种不同的社会地位，其中包括妓女、侍妾、（金汮居留国外时的）挂名官太太、交际花和情妇。她社会地位的多变与她道德尺度的弹性，形成了意味深长的呼应。即使在她与金汮“结婚”期间，她也肆无忌惮地与其他男人保持私情。金汮死后，她设法摆脱金家的牵绊，不做未亡人，甘做交际花。《孽海花》并未写完，[118]小说因此没有来得及叙述传闻中傅彩云（或赛金花）与瓦德西伯爵的重逢。我们在书中最后看到她与一个京剧男伶发生私情并远走高飞。

当然，傅彩云的艳名并不仅仅出自她的几段私情。曾朴的故事告诉我们，傅也有其他方面的魅力。在欧洲时她就已经能够赢得德国维多利亚女皇及其他王室的青睐（第十四回），她甚至还和俄国虚无主义革命家夏丽雅（Sara Aizenson）结下友情，彻夜聆听其畅谈革命理想（第十五至十七回）。与金汮这样一个典型的晚清政客相比，傅彩云生命的各方面都显得更活泼多彩。金汮是一个披着“开明”外衣的老派官僚。他致力西学，无非是求在剧变的历史洪流中，保住自己的官位。他的事业以出使欧洲达到顶端，但由于他处理洋务生硬无能，注定要以失败作终。曾朴开诚布公地揶揄金汮是家里的乌龟，官场的笨伯。金汮和傅彩云上演的绿色卧房闹剧，因此可以被视为嘲弄晚清官场无能不举的政治讽刺。

中国古典文学里面，写风尘奇女子的侠骨柔肠、情义双全向来是一个传统主题。唐传奇《红拂女传》就是一例，红拂本为越国公杨素的侍婢，当李靖以布衣谒杨时，红拂一见钟情。随后她寅夜相投李靖，而李亦终成大唐王朝的开国功臣。红拂与李靖的私奔，乃是整篇故事中最感人的片段之一，它凸显了红拂摆脱环境束缚的勇气和远见。又如全本《水浒传》中，名妓李师师色艺双绝，连徽宗皇帝都暗挖密道，与她私会。李师师为梁山好汉



浪子燕青巧做安排，在自己的闺房密见天子，[119]最终导致了草莽英雄与朝廷的和谈。但青楼情史与国族运命的交错纠葛，在晚明清初文学中留下了最值得回忆的痕迹。正如曾朴本人所坦诚，晚明清初有关青楼女子的戏曲，从《桃花扇》到《沧桑艳》，对他诠释赛金花的传奇，有不可忽视的影响。[120]

在这些作品里，有心的妓女要么厕身国难，不落人后，要么对深闺知己，一往情深。尽管她们的社会地位卑贱，这些女子却集艳情、胆识与文才于一身。与以往范例相比，傅彩云其实远不够理想化。她理应被塑造成"爱国"名妓，但她又是如此放荡无忌，让人着实不能放心。因此，民初著名的学者、教育家蔡元培(1868—1940)如是抱怨：在赛金花的性格中，所能见到的除了"美貌与色情狂"以外，别无他物。[121]

我们在此面临的问题是：像傅彩云(赛金花)这样的"坏"女人，是否可用来作为一部庞大历史政治小说的轴心？曾朴在面临这一问题时，或许要抿嘴暗笑了，因为他正可能有意玩弄一场道德诡戏。不错，赛金花是一个颓废无行的女人。但又有谁比她更有资格，引导我们进入一个腐败堕落、聚散不定的世界？在《孽海花》中，三教九流充斥，男女贵贱乱交。这样紊乱的社会人际关系为彼时政治、商业、革命及洋务等不同领域的相与交杂，提供了隐喻模型。赛金花风情万种，以淫逸无行的方式，加速了满清帝国道德及政治的崩溃。在贬低赛金花无操无行，仅仅是"美貌与色情狂"的时候，蔡元培低估了赛金花的能量。

曾朴尽可以说，赛二爷不也是一个在最后关头改变了国家命运的女英雄吗？当中国无助地受列强蹂躏之时，是赛金花挺"身"而出，在卧榻之上劝服了瓦德西，使中国免于更难堪的羞辱。而使得赛金花这样做的，不是道德上的谨小慎微，而是马基维利式为达目的、不择手段的做法，和她的淫逸"美德"。曾朴也可以说，《孽海花》的核心，是两个女人对中国命运的操弄。慈禧太后对合法权力的滥用，几乎导致国破家亡；而赛金花这一出身



欢场的“美艳亲王”，却凭借名不正、言不顺的权力，挽救了中国。赛金花也许从来不曾被尊称为革命者，但她却以最不可能的方式，重振了晚清时代中国的身体政治。

因此我认为《孽海花》凸显了近代中国（文化）史上最可争议的一则神话传奇。在中国古典小说中，我们很少看见傅彩云这样的女性人物，以如此的活力穿梭于社会的公众及私人领域，并在行动上表现出集政治、伦理与性行为于一体的魅力。赛金花或傅彩云的故事似乎告诉我们，为国捐“躯”可以从字面上解释，尽忠报国不必以贞洁为前提，万恶之首的淫或许能以一种迂回方式拯救国家的危机呢！傅彩云的浪漫冒险嘲弄了传统孔孟之道修齐治平一以贯之的逻辑，将诸恶之首的“淫”变成了救赎民族伤痛的灵丹妙药。

关于曾朴如何对狎邪小说的常规既尊又贬的例子，还可以举出一些。他一方面吹捧赛金花的侠情义骨，把她风尘巾帼的形象推向极端，但另一方面又渲染赛不足为人道也的私生活，因而凸显她品德上的缺陷。曾朴对笔下的赛金花或傅彩云必然心存好感，她是小说中最能体现晚清“开放”精神的人物。[122]即便如此，曾朴毕竟受制于他的个人识见及文化环境。他在处理狎邪小说的叙事方式时，有时仍显得不太自在。以她放纵无行的适应性及无穷的精力而言，赛金花或傅彩云不但可成为摧毁晚清道德、政治信条的祸水，她甚至对方兴未艾的革命思潮，也构成威胁。她释放出的能量已经超出作者所能控制的范围。尽管曾朴对傅彩云这个人物暗中怀有偏爱，他一定觉得自己有必要对她的泼辣无情加以解释，这使他又回到风月小说的老传统中找寻灵感。

曾朴竭力表明在傅彩云故事的背后，还隐藏着一段鲜为人知的青楼恩怨。他在小说的开头就告诉我们，傅彩云与金沟的恋情并非出于偶然，而是前生注定（第三回）[123]。金沟在未取得功名前曾与烟台名妓梁新燕（真名据说叫李蔼如）有过一段恋



情。梁新燕资助过金沟，金沟并许诺她金榜题名后，娶其为妻。但金沟中榜后自食其言，梁新燕绝望之余悬梁自尽。十五年后，金沟与傅彩云初次见面，不由自主地倾倒裙下。后来他注意到傅彩云颈上有条红色胎记，乃知傅竟是当年旧情人的转世投胎。台湾历史小说家高阳的《状元娘子》即以此为本。

金沟与梁新燕的罗曼史听来无疑像陈腔滥调，但作为有关傅彩云（或赛金花）的传奇背景，它显示了另一层意义。傅彩云这个人物不再只是一个人尽可夫的荡妇，也可视为惩罚金沟寡情背信的果报工具；她的淫荡就是金沟忘恩负义的报应。曾朴似乎从未意识到傅彩云这种双面夏娃的性格问题。在这方面，小说最令人吃惊的是金沟之死的场面。在第二十四回中，我们得知金沟罹病，主要是由于他在中俄边界谈判中受骗失利，羞愤交加所造成。但在弥留之际，他惊恐万状地看到旧情人梁新燕的鬼魂，前来索命。金沟之死既出于他在洋务上的惨败，也出于他过去犯下的冤孽。

通过梁新燕还魂报仇的故事，曾朴或许满足了部分老派卫道之士：傅彩云之所以没有像中国古典小说中其他荡妇（如《金瓶梅》中的潘金莲，如《水浒传》中的阎婆惜）那样受到谴责，主要是因为她也是宿命轮回的一部分。但这种做法使傅彩云成为一个更复杂的人物。因为她和她的前身梁新燕代表了互相矛盾的新旧道德标准，而她们的交错出现只有使小说的基本历史框架，摇摇欲坠。

曾朴曾受到19世纪欧洲史观的影响，视历史为一种充满变化和波折的直线演进过程。当个人被卷入这汹涌澎湃的历史流变中，他（她）的命运亦为其所左右。任何人，无论好坏，都难以置身事外；兴衰成败的标准亦因此有了改变。在这层意义上，正如《孽海花》的标题所示，傅彩云也与金沟一样，够资格称为孽海之“花”[124]。她的发迹见证了历史嬗变、分崩离析的一刻。

但金沟与梁新燕恨史的插入，唤出了一种相反的历史观。

如果傅彩云这个人物的出现在于惩罚金沟的无情，我们可以说曾朴实在是要把历史放在因果报应的道德结构之内。我们甚至可从小说的标题《孽海花》中推论出这种倾向。“孽”字强烈意味着佛教转世轮回的观念，它不仅指明了罪恶的本身，也指明了它的前因后果。曾朴的革命性进化史观很奇怪地受到一种非进化性的，甚至是轮回性的果报观念的限制。傅彩云虽具有逾越当时道德及性规范的叛逆精神，但既然她的个性和行为出自前世的恩怨宿命，她仍难称之为一个有自由意志的人。

已故的普实克教授曾抱怨，“《孽海花》的主要弱点在于两种不协调因素之间的巨大差距：小说对傅彩云及金沟浪漫关系的渲染，与对日本爱国浪人和狂热的安南‘黑旗军’的描绘，很不相称”[125]。胡适也持相似观点。[126]但这种结构上的不协调也许促使我们在探讨曾朴的历史和政治观时，要格外留心。我以为曾朴最大的优点恰恰在于他改写了两则妓女故事，并将其织入当代历史事件中。他借此混淆了国家大事与风花雪月，将公众与私人的道德范畴融入一问题重重的新空间。他使傅彩云（或赛金花）成为中国古典说部最后一位令人难忘的名妓。她社会地位的急遽消长反映了晚清政治道德基础的松动；她多变的性格使她能浮沉于时代潮流中，其放纵无羁之处，甚至能超越创造者曾朴的原始构想。

曾朴的《孽海花》毕竟是一部未竟的小说，因此给予我们无限思辨空间。究竟（小说版的）赛金花是代表了20世纪中国女权主义的先锋，还是仅仅体现了男性最不可救药的性幻想，就是一个有趣的话题。更重要的是，如果她这个人物的历险记有了结尾，又该怎样搬演出曾朴自身的两种意识形态——一方面是晚清开明之士的犬儒与自嘲，另一方面又代表了革命文人“嘉年华会”式的离经叛道——的冲突？早在晚清时代，为这部小说添枝加叶的尝试便层出不穷，譬如吴趼人的《胡宝玉》[127]（1906）、陆士谔（1877—1944）的《新孽海花》（1910）和包天笑（1876—



1973)的《碧血幕》[128] (1912)等。20世纪二三十年代,《孽海花》的改写和续作仍旧此起彼落,以张鸿的《续孽海花》(1943)一书达到高潮。作为曾朴的好友,张鸿本人深得曾朴信赖,而终能完成这一未竟的写作计划。[129] 该续作遵循曾朴原来的目录,并以赛金花与瓦德西义和拳乱期间的重逢为叙事高潮。

张春帆的《九尾龟》并非《孽海花》的续书。有鉴于赛金花在《九尾龟》中短暂的出场,她最多只能算是一名小角色。然而张春帆非常清楚,他的赛金花故事是在曾朴原作的中断处继续下去的。他甚至在第一百七十二回的一节,径自以《孽海花》的思路重新讲述赛金花的故事。随后七回,张春帆集中描写赛金花在拳乱之后的经历,并以倒叙形式述说一代名妓早年的事迹。如果说曾朴的版本乃从一名妓女在性与政治层面的历险,来透视朝代的兴衰更替,那么张春帆对赛金花的处理则既少历史广度,亦乏文学野心。那么在何种意义上,我们仍可将赛金花的片段从《九尾龟》中抽离出来,并力辩它与《孽海花》的同等重要?

《九尾龟》第一百七十二回,小说的男主人公章秋谷一如惯例,造访上海一家堂子。在被唤来接客的妓女中间,他蓦然见到一中年丽人,莲步凌波,雍容华贵。擦肩而过后,那丽人却回转身来,与章秋谷等人招呼,章秋谷方才发现,她就是当年北京城艳名四播的赛金花。章秋谷曾与赛金花有一面之缘,那时赛二爷拳乱之后,在天津高张艳帜。章秋谷备觉不可思议的是,六年的状元太太、三年的公使夫人,更兼又是联军总帅的昵友,何以赛金花今日在上海堂子却只不过是一个小小人物。为了在恩客中聊保声名,赛金花不得不出卖昔日传奇的背景,以及床上的"技巧"。在遇到章秋谷之前,她一直与章秋谷的友人辛修甫保持稳定的关系。辛修甫得知章、赛两人乃旧日相好,而且依然相互倾慕,便慷慨让贤,让好友章秋谷一试"他的女人"。这一段情节以章秋谷李代桃僵,夜访赛金花为高潮。

这一节开始时,叙事者引领读者追溯赛金花拳乱以后的生

活。八国联军攻占北京后，赛二爷受清廷之请，劝解瓦德西（《九尾龟》中作华德生）回到和谈桌上。她与联军统帅的绮情使她成为京城最有势力的女人，这一地位吸引了为数不少谋求腾达的清廷官员。赛二爷的政治威名因瓦德西回归德国而终告结束。她被迫离开北京，欲图在天津东山再起，却在情势刚有起色时，因妓女银翠吞烟自尽而卷入一场官司。赛金花被提到京城刑部监禁起来，被控"逼良为娼，凌虐至死"，后来终于被驱逐出京。

这一漫长的倒叙的内容，晚清读者一定耳熟能详。尽管赛金花往事的内容无甚新意，她这段故事被讲述的语境却值得细察。虽然赛金花经历了最令人兴奋的浪漫冒险，然而《九尾龟》的叙事者却告诉我们，在她到达晚清性与政治巅峰以后不久，她又陡然回落到她生命的原点：妓院。韶华已逝，赛金花发现自己很难再与妙龄女子竞争阔绰的恩客。她所倚赖的只有辛修甫、章秋谷之类的"老手"，而后者对她往事的兴趣，甚于她早已不再的青春。

张春帆让赛金花重返青楼，再操旧业，因此为他的叙事注入了强烈的反讽和自然主义色彩。与曾朴《孽海花》中生机勃勃、神秘莫测的赛金花形象相对照，《九尾龟》中的赛二爷只不过是一个臣服于世事之无常的普通女人罢了。她的传奇历险曾为她赢得的声名与财运，如今已经荡然无存；她只能靠昔日艳名，换取生计。赛金花赖以成名的淫荡，在《九尾龟》中亦被重写。曾朴让赛金花（傅彩云）的放荡无忌成为一种危险却又充满活力的力量，这力量进入欲望与权力的流程，因此启动了晚清社会政治无法无天的象征系统。张春帆却在赛金花的放荡之中见出精力与幻想的消磨，个人与公众的互动每况愈下。

《九尾龟》中赛金花的浮沉或许不过是世变中一场个人的悲喜剧。但我们注意到一个潜在文本——晚清小说话语中潜藏的历史意识的嬗变。赛金花与章秋谷的重逢，不仅是单纯的欢场奇遇，也激起了苦涩的政治暗示：为什么拳乱之后仅几年不到，



赛金花传奇就失去了原有的政治魅力,而成为风流闲话?庚子事变曾攫取数以千计生命,几乎倾覆晚清帝国。这场国难怎么可能这么快就被转化成色情话题,供作酒后茶余、甚至卧榻上的消遣?这一由国难到艳史的微妙转化,其道德与政治内涵,又是什么?

与曾朴不同,张春帆并不曾企图颠覆狎邪小说的传统,来重写他的史观。《九尾龟》是本不折不扣的狎邪小说,迎合男性读者的好色趣味。然而在我看来,恰恰是在这里,识者可以近观张春帆的历史(自我)定位。张春帆有意规避赛金花神话的革命基础,转而对狎邪部分细加描述,这也许不无他面对民族国家危机最消极的对抗。果如此,《九尾龟》对曾朴版本的性—政治寓言,又添加了什么层面?

就像《九尾龟》中别的妓女一样,赛金花对浪荡子章秋谷投怀送抱。赛金花本不该与章秋谷有染,因为她已是章秋谷之友辛修甫的禁脔。但辛修甫心甘情愿将赛金花借给章秋谷享用,因为她"内视丰盈",实在是床榻上色艺俱佳的女子。有鉴于章秋谷的情色资历,他对赛金花本不必严肃待之。然而除开性,赛金花对章秋谷的迷人处,恐怕还有其他原因:她有故事可讲,她会娓娓道来如何成为洪钧和瓦德西伯爵的女人,而又怎样从一个床榻移到另一个床榻,进而控制中国之运命。

因此章赛两人重联旧好,共度良宵。他们的男欢女爱,大概以赛金花讲述的故事为前戏,并在这故事的高潮中引来更蚀骨销魂的下一步。当章秋谷在床榻上摩挲赛的身体与传奇之际,我们不知道章所要消费的,究竟是作为历史化身的妓女,还是妓女般的历史。无论如何,一度春宵后,他们各奔前程。《九尾龟》是一绝大的嫖界百科,其中每一女子都有特殊撩人处。张春帆笔下的赛金花除了其传奇背景,毕竟是待价而沽的倌人,她所有的东西都可以出卖:她的身体、她的情爱,还有她过去的历史。当章秋谷消受完赛金花后,他又开始了另一轮情色游戏,而赛氏



亦从小说中悄然而逝。

女性主义者大概会抗议说：张春帆让其笔下的情色健将诱引一个人老珠黄的妓女，共享她昔日的荣光与哀愁，得了便宜还卖乖，真是男性“杀猪”得可以。这段故事的确可以看做是中国男性白日梦最俗艳的例证。一个据说曾改变中国历史的女性，此时竟成为人人得而享之的尤物。辛修甫甘愿出借赛金花供章秋谷一夜风流，更强烈地暴露出占有并消耗女性身体的男性集体欲望。如果这个身体还带有历史意义，那么这白日梦就愈发不堪了。

不过《九尾龟》中赛金花一段还可有另一种读法。我们或可说它更充分地暴露了中国男性在历史与女性面前的绝望情绪。虽然表面上惫懒自得，章赛的一夜情更传达出男性狂想的挫折而非满足。章秋谷（或任何类似的中国男性）也许想通过占据赛金花那曾经属于洪钧或者瓦德西的女性身体，享受一种替代式的胜利感。然而无论章秋谷怎样向赛金花炫示其男性雄风，无论赛金花怎样回报秋谷，令其深感餍足，国家或历史之情势却绝不因床上的云雨而稍有改观。换言之，《九尾龟》中赛金花的身体，已尽失其在《孽海花》中无所不在的魔力。这女性的身体充其量不过是肉身的见证，见证中国男人在历史前的坚而不举，垂头丧气。也正在此处，张春帆有关赛金花的叙事转而自相矛盾起来。当赛金花忙于重复利用她的身体和她的故事来谋求生计时，历史（他的故事，his story）裂解成有关她的故事（her story）的一连串空洞的回声。

尽管张春帆在其小说中刻意规避当下的、与现实有关的主题，然而在赛金花一节，历史却悄然归返，鬼魅般透露着颓废的时代精神。赛的放荡无忌，曾使她有力地掀起一桩又一桩事件，可是如今这一切都不堪回首，只成为谋生的手段，而她的忏情，不过是对往事的虚应故事。章秋谷不过是赛金花萍水相逢的众多恩客之一罢了；她的宿命仅仅是等待下一次机会，零星兜售她



的身体，或她的故事。《孽海花》中，历史既是时代救赎的线性运动，也是转动因果报应的法轮；而在《九尾龟》里，历史似乎陷入猥琐无聊的轮回，投射无能为力的幻影。

清王朝的终结，并不标志着赛金花神话的收束，而是一个新的开始。诚如上文所言，民国时期以来各种形式的文学作品和表演艺术，皆纷纷借着这位晚清名妓大作文章。赛金花神话被如此夸张渲染，竟使好事者将她与如下人物联系起来：譬如荣禄（1836—1903），慈禧太后最为宠信的大臣之一；袁世凯（1859—1916），清末民初不可一世的强权将领。再譬如谭嗣同（1865—1898），百日维新的烈士！[130] 赛金花传奇的改编本、派生作品以及续作增殖为一项文化工业，为前所仅见。它揭示出读者大众间的历史想象与怨怼，并未因革命维新的完成而稍减。

赛金花所流露的政治潜能与情色耽溺，形成一种二律背反现象，为现代新的"尤物"造型带来启发。传统视淫荡女子为倾国倾城的"祸水"[131]，可是曾朴诠释的赛金花却给人另一种印象：即一个（传统标准下的）坏女人已改头换面，她能颠覆道德禁忌与政治俗套，从而重新界定什么是，以及不是，坏，或女人。爱欲（eros）与政治（polis）、女性气质与（男）国民性的辩证关系必得被重新描画，以回应时代的大变化。诚然，中国新女性的塑造与西方影响息息相关，然而赛金花之类的造型亦扮演了关键角色。紧随赛金花之后，应运而生的另一个"爱国"妓女——即民初的传奇人物小凤仙——的出场，当非偶然。在袁世凯1913年政变后，小凤仙义助蔡锷（1882—1916）将军安全逃离北京的义举，引来无数赞叹与喝彩。蔡锷后来与其他将领联盟，重建国民政府，是为第二次国民革命。[132]

阿英曾经指出现代中国史上"赛金花热"的三度兴起。其一，"是在清末，东亚病夫以她来贯串晚清数十年史事，写小说《孽海花》"。其二，"是在'一二八'中日战争爆发以后，在'不抵



抗’的愤激情绪中，大家怀念到这位庚辛之际曾经为国家服务的女人，借她来讽刺当局”。其三，是在第二次中日战争的前夜，左翼作家重拾这一主题，“以完成反帝国主义反汉奸的任务”，亦即反对国民党政府。[133]有鉴于阿英的左翼立场，他高举赛金花传奇的反帝因素不足为奇。不过我更有兴趣的是30年代，赛金花如何竟被中国的共产主义者吸收为革命话语的女主角。

1936年4月，夏衍刊行其《赛金花》脚本原稿，讽刺国民党面对日本等外国强权的懦弱反应。这一剧本的背后支撑，是共产党对“国防”文学的呼吁。这是一场新的运动，由共产国际安排，以联合各种左翼力量。夏衍如是说明写作原意：“于是我就想揭露汉奸丑态，唤起大众注意，‘国境以内的国防’为主题”。夏衍不是没有意识到赛金花形象的暧昧处，但他对赛氏一表同情，因为她“在当时形形色色奴隶里面，将她和那些能在庙堂上讲话的人们比较起来，她多少还保留着一些人性！”[134]这一立场受到当权理论家的首肯；夏衍的《赛金花》被欢呼为“国防戏剧”口号提出后，“第一次收获到的伟大的剧作”。[135]从无所顾忌的“荡妇淫娃”到（大材小用的）圣战女神，赛金花在共产主义革命者的改造下获得了脱胎换骨。

如果张春帆之流力图世俗化赛金花，将情色欲望渲染成历史危机的因素，那么左翼文人刻意神化赛金花，也流露出同样危险的热情。鲁迅曾对共产主义者提倡赛金花神话的造作与矛盾，冷嘲热讽。然而鲁迅猝然谢世，未及亲睹1936年11月夏衍《赛金花》一剧在上海首演的盛况及其政治效果。由于该剧大获成功，1937年早春在南京公演后不久，即遭国民党政府查禁，罪名是“有辱国体”。[136]但禁演反倒使该剧更为知名，甚至成为左翼人士反抗右翼政府的公开宣言。然而，就仿佛要折射主角赛金花的命运一般，《赛金花》一剧命中注定要经受更多的磨折。三十年后，在文化大革命的高潮中，该剧又被揪斗出来，成为批评的靶子。这一次的掌权者却是极“左”分子。《赛金花》被贴上



“国防文学的黑标本”，以及“卖国投降主义的大毒草”的标签，而被打倒在地。[137]

最终的反讽是赛金花这一人物形象。她曾惹起江青（1914—1991）的新仇与旧恨。1936年，仍是明星的江青曾极力争取夏衍《赛金花》一剧的头号女主角。结果她落败给更为知名的女演员王莹（1908—1974），而只在该剧中扮演一个次要角色。[138]江青虽然在舞台上失去了扮演赛金花的机会，但她最终却能在世界舞台上，扮演了几乎“拯救”中国的坏女人一角。识者可以说，江青试图将权可倾国的慈禧太后与声名狼藉的赛金花合二为一，化成一个人物，而她的“演出”幸而功败垂成。但声讨江青者未必见得更有能力进行历史反思。他们将主席的夫人斥为一个几乎毁灭中国的坏女人，实际重弹了有关国家政治和女人祸水的老调。不论如何，1936年扮演赛金花的女演员王莹，却未能从这出革命大戏的最后一幕幸存下来。王莹因抢走江青曾经想演的角色而惨遭迫害，1974年含恨而死。[139]

注　释

〔1〕　“狎邪”一词，我指的是从业妓女、倡优和男扮女装的干旦，他（她）们统领着明清两朝情色欢娱的场所。除开容貌之美和性吸引力，这些伶伎通常精擅音律，吟诗作赋，且是社交聚会的高手，可谓同业中之出类拔萃者。伶人鼎盛之际，可对官场商界的社交往来形成助力，翻新艺术娱乐的内容，并为其恩客于家庭藩篱之外，展现亲昵的空间。他（她）们在明清社会的政治、文化与情感领域中，占有举足轻重的地位。

Sue Gronewold、孙康宜、Dorothy Ko等学者曾经指出，晚明标志着狎邪文化的巅峰。那么晚清则亲眼目睹了狎邪文化的再度风行，因为妓院浮现为如是一方空间，新的社会、文化与商业力量便在此与“现代”抗衡。本章讨论的晚清小说的伶伎形象在文学和政治层面，也许不如明朝作品活跃；然而，他（她）们在推倡公共关系与私人狂想时，仍旧是行家里手。近期对明清时期倡优活动的研究著述，有



Gronewold; Dorothy Ko, pp. 253-291; 孙康宜; Hershatter 以及薛理勇。对该题目的经典研究,参见王书奴,第 220—241 页;亦见严明;以及 Byron, pp. 21-42.

〔2〕 参见鲁迅:《中国小说史略》,第 269 页。杨宪益和戴乃迭(Gladys Yang)将"狎邪小说"译为"novels about prostitution",参见他们合译的鲁迅《中国小说史略》的英文本,第 319 页。

〔3〕 "狎邪"作为职业和文化,其萌芽形式可回溯到春秋战国时期;直到唐代,地理意义上的"狭邪"才开始出现。六朝以前,伶伎无法在独立的空间从事活动;她们通常被称为"家伎"或"歌伎",由富庶与官宦人家买来卖去。参见王书奴,第一至三章,以及石方,第 166—173 页。

〔4〕 白行简的《李娃传》与蒋防的《霍小玉传》,便是其中最为知名者;两篇传奇故事均可见于《太平广记》,卷四八四与卷四八七。另两篇尚存的重要作品为崔令钦的《教坊记》和孙棨的《北里志》。

〔5〕 晚明名妓,以文学才情以及同名士侯方域(1618—1655)的情感纠葛而闻名。孔尚任(1684—1718)的名剧《桃花扇》(1699),即以香君事迹为本。

〔6〕 晚明名妓,以诗才和忠贞显。她与晚明爱国诗人陈子龙(1608—1647)的情史,以及她与另一名士钱谦益(1582—1664)的婚事,是盛行不衰的文学主题。参见孙康宜的研究, *The Late Ming Poet Ch' en Tzu-lung*.

〔7〕 生卒年代不详。陈圆圆与晚明骁将吴三桂(1612—1678)相遇时,乃苏州名妓。圆圆后来委身吴三桂为妾。吴镇守山海关、抵御满族入侵时,陈落入李自成(1606—1645)的农民起义军之手。据传说云,吴三桂得悉爱妾受困,怒而开关,放满族军队入境——此举直接导致了明朝的倾覆。清朝建立后,陈圆圆被还给吴三桂。她随吴镇守云南,晚年遁入空门。有关陈圆圆的传说,最著名的文学描写之一是吴伟业(1609—1672)的《圆圆曲》。

〔8〕 晚明名妓,过去数百年间,一直被描写为与清朝顺治皇帝和晚明名士冒辟疆有缠绵情事,董小宛亦因此而生色不少。董小宛与顺治皇的关系,已有考证,知为年代误植。但这段故事仍在通俗文学和戏剧中广为流传。

〔9〕 Bakhtin, *The Dialogic Imagination*, pp. 84-85.



〔10〕 鲁迅:《中国小说的历史的变迁》,收入《鲁迅全集》九,第 338—339 页。

〔11〕 参见 McMahon, *Causality and Containment in Seventeenth-Century Chinese Fiction*,尤其是导言一章。

〔12〕 同上,第二至三章。亦见浦安迪在 *Four Masterworks of the Ming Novel* 中的讨论,他认为,晚明的文人小说由于存在明显的语义分歧以及结构的松散,所以在主题与结构上,可归入反讽的比喻。

〔13〕 Prendergast, pp. 1-82.

〔14〕 龚鹏程:《侠骨与柔情——论近代知识分子的生命形态》,收入《近代思想史散论》,第 121—136 页。

〔15〕 鲁迅:《中国小说史略》,第 319 页。该小说写作时间从 1837—1848 年,跨度竟有十年之久;它最初付梓于 1849 年。按照周少良的研究,陈森可能早在 1825 年即开始命笔。参见《中国历代小说辞典》,第四卷,第 21 页,以及赵景深:《〈品花宝鉴〉考证》,收入王俊年,第 174—181 页。

〔16〕 C. T. Hsia, "Hsü Chen-ya's *Yu-li hun*", in Liu Ts'un-yan, p. 201.

〔17〕 近期对才子佳人小说的讨论,参见 McMahon, *Misers, Shrews, and Polygamists*, chap. 5. 亦见 Hessney, "Beautiful, Talented, and Brave: Seventeenth Century Chinese Scholar-Beauty Romances" 和 "Beyond Beauty and Talent: The Moral and Chivalric Self in *The Fortunate Union*".

〔18〕 譬如参见赵景深在《〈品花宝鉴〉考证》中的观点,收入王俊年,第 174 页。

〔19〕 如是读法之一种,可参见 Bret Hinsch 具有代表性的论述,他以全书的篇幅,概括了前现代时期中国男同性恋的传统,特别是第 56—61 页。亦见 Furth.

〔20〕 康正果,第 111 页;亦见石方,第 401—414 页。

〔21〕 Stephen Cheng, pp. 14-15.

〔22〕 鲁迅:《中国小说史略》,第 323 页;Stephen Cheng, p. 10.

〔23〕 赵景深,第 175—180 页。亦见 Fang-fu Ruan, p. 119.

〔24〕 参见 C.T.Hsia, "Hsü Chen-ya's *Yu-li hun*", in Liu Ts'un-yan, p.214.

〔25〕 陈森,第 745 页。

〔26〕 Hinsch, p. 158;康正果,第 111 页。



〔27〕 Stephen Cheng, p. 10.

〔28〕 冯梦龙:《情史》,卷二二;转引自康正果,第95页。

〔29〕 康正果,第99页;Hinsch, p. 123.

〔30〕 Hinsch, pp. 121-38;康正果,第99—103页。

〔31〕 该故事由Gopal Suhku与Patrick Hanan译成英文,参见Li Yu, *Silent Operas*, pp. 99-134.

〔32〕 Hanan, *Chinese Vernacular Story*, p. 175;亦见Hanan, *The Invention of Li Yu*, pp. 97-98.对该作品的其他研究成果可见于C. T. Hsia,"Chinese Novels and American Critics"以及Volpp.

〔33〕 陈森,第14页。

〔34〕 康正果,第73—94页;Hinsch, pp. 1-138.

〔35〕 参见鲁迅:《中国小说史略》,第319—320页;曾阳晴,第246—249页;石方,第401页;以及Byron, pp. 35-39.

〔36〕 鲁迅:《中国小说史略》,第320页。

〔37〕 Hinsch, pp. 140-147.

〔38〕 陈森,第125页。

〔39〕 Foucault, *The History of Sexuality*, vol.1.

〔40〕 有关"四大名旦"进一步的资料,参见许姬传、徐凌云。

〔41〕 该小说有两个版本。初版早在1988年便已发表,主要关注男扮女装的京剧旦角与其搭档之间的"同志"情谊。第二版则将焦点转移到两名男演员与一青楼女子间的三角恋情。英译本与陈凯歌备受赞誉的电影改编本,皆以第二个版本为蓝本。

〔42〕 鲁迅:《中国小说的历史的变迁》,收入《鲁迅全集》九,第338—339页。

〔43〕 参见C.T.Hsia,"Hsü Chen-ya's *Yu-li hun*", in Liu Ts'un-yan, pp.199-240.

〔44〕 参见魏子安,第155页。在第三十一回,小说的主人公韦痴珠吟诗道:"卅六鸳鸯同命鸟,一双蝴蝶可怜虫",据说是"鸳鸯蝴蝶派"小说一名的灵感之源。参见袁进:《鸳鸯蝴蝶派》,第5页。

〔45〕 《花月痕》完稿的时间,学界久有争论。现在专家学者达成的共识是,第一至四十回(写到韦痴珠、刘秋痕香消玉殒)构成一连贯的叙事序列,并且鉴于小说当中所有与时代相关的外部证据,可知这一



部分完稿于 1858 年。其他章回，可能是魏子安后续而作；包括 19 世纪 60 年代发生的一系列历史事件，譬如 1864 年结束的太平天国起义。

〔46〕　参见刘欧波：《〈花月痕〉作者之思想》，以及容肇祖：《〈花月痕〉的作者魏秀仁传》，二文分别收入王俊年，第 182—193 页、第 194—206 页。亦参见孔另境，第 227—233 页。

〔47〕　容肇祖：《〈花月痕〉的作者魏秀仁传》，收入王俊年，第 198—201 页。

〔48〕　魏子安，第 35 页。

〔49〕　C. T. Hsia, "Hsü Chen-ya's *Yu-li hun*", in Liu Ts'un-yan, p. 218.

〔50〕　Ibid., p. 219.

〔51〕　当然，此处我使用"悲剧"一词，是在其最宽泛的意义上，来描摹浪漫文学悲伤的结尾。

〔52〕　魏子安，第 3 页。

〔53〕　Wei-yee Li, chap. 4.

〔54〕〔55〕　譬如参见容肇祖：《〈花月痕〉的作者魏秀仁传》，收入王俊年，第 195 页。

〔56〕　参见刘欧波：《〈花月痕〉作者之思想》，收入王俊年，第 184—185 页。

〔57〕　近期对《桃花扇》的讨论，参见 Wei-yee Li, pp. 81-83.

〔58〕　对柳如是、陈子龙生平、著作的简明分析，参见孙康宜；亦参见 Dorothy Ko, p. 256.

〔59〕　例如 Wei-yee Li, pp. 81-83.

〔60〕　孙康宜，特别是第三、四两章。

〔61〕　譬如参见刘欧波：《〈花月痕〉作者之思想》，收入王俊年，第 185 页。

〔62〕　C. T. Hsia, "Hsü Chen-ya's *Yu-li hun*", in Liu Ts'un-yan, pp. 199-240.

〔63〕　Průšek, *Three Sketches of Chinese Literature*, pp. 90-98; Leo Lee, *Romantic Generation*, pp. 38-39; Ng, pp. 117-127.

〔64〕　Ng, pp. 87-95.

〔65〕　譬如 C. T. Hsia, *A History of Modern Chinese Fiction*, p. 105.

〔66〕　范伯群，第 23 页。

〔67〕　胡适：《〈海上花列传〉序》，收于《胡适作品集》十三，第 148 页；鲁迅：《上海文艺之一瞥》，转引自魏绍昌：《晚清四大小说家》，第 173 页。



〔68〕　譬如参见范伯群，第 13 页。

〔69〕　只有狎邪人物才说吴语，而这吴语乃是高级妓院之时尚的一部分。关于吴语的运用以及苏州文化之影响力的讨论，参见陈平原：《小说史》，第 250—252 页，以及范伯群：《以通俗小说看近代吴文化之流变》，收于熊向东等，第 287—305 页。

〔70〕　Jean Duval，“*The Nine-tailed Turtle*: Pornography or Fiction of Exposure”，in Doleželová-Velingerová，p. 178.

〔71〕　范伯群，第 86 页。

〔72〕　譬如参见 Plaks，*Four Masterworks of the Ming Novel*，chap. 2.

〔73〕　张春帆，第 792 页。

〔74〕　一夫多妻制乃是 18 世纪中国浪漫/感伤小说的成规之一种，参见 McMahon，*Misers*，*Shrews*，*and Polygamists*，chaps，1-2.

〔75〕　张春帆，第 234 页。亦参见陈平原的评论，收入《小说史》，第 244—252 页。

〔76〕　鲁迅：《上海文艺之一瞥》，转引自魏绍昌：《晚清四大小说家》，第 173 页。

〔77〕　“游手好闲者”一词，因本雅明（Walter Benjamin）的运用而流行起来。当借用该词指涉“新感觉派”小说中一种新的人物类型时，我知道本雅明意义上的 flâneurs（游手好闲者）出现于 19 世纪中叶，其文化语境与经济环境与中国有巨大差别，譬如参见 Eagleton，pp. 26-29.

〔78〕　胡适：《〈海上花列传〉序》，收于《胡适作品集》十三，第 129—133 页。

〔79〕　《申报》的文学副刊《瀛寰琐记》，最初付梓于 1872 年，通常被视为晚清帝国最早的文学刊物；该副刊题材广泛，兴趣庞杂，可谓五花八门。韩邦庆的《海上奇书》则专刊小说，在更专业的意义上，可以被称为第一家文学出版物。参见陈伯海与袁进，第 241 页。

〔80〕　当然，韩邦庆的杂志，在特性上，与李伯元的《指南报》、梁启超的《新小说》差别甚远。

〔81〕　陈伯海与袁进，第 241 页。

〔82〕　参见于醒民、唐继抚对上海之兴起的全面描述。

〔83〕　“海派”的定义，参见吴欢章的《前言》，第 3 页。按照吴欢章的观点，“真正改变现代文学生产方式的，使小说创作成为职业行为的，是民国初期出现的海派小说，海派小说的商业性特点在文学经济形态上



符合现代文艺生产的规范”。亦参见杨义:《京派与海派比较研究》。

〔84〕 鲁迅:《中国小说史略》,第279—283页;胡适:《〈海上花列传〉序》,重印于韩邦庆,第1—22页;刘大杰,第256—258页;赵景深,第8—84页;阿英:《晚清小说史》,第172页;孟瑶,第666—670页;Stephen Cheng.小说家张爱玲亦曾积极推许这篇小说,参见其《张看》,第177—178页。

〔85〕 张爱玲的注译本《海上花》1983年付梓于皇冠出版社。

〔86〕 张爱玲:《张看》,第177页。

〔87〕 胡适:《〈海上花列传〉序》,重印于韩邦庆,第8页。张爱玲:《红楼梦魇》,第9页,以及张爱玲为国语版《海上花》所撰《后记》,第591—608页。

〔88〕 林纾翻译的该小说中译本,直到1899年方才付梓。

〔89〕 韩邦庆,第432页。

〔90〕 参见于醒民、唐继抚的讨论。

〔91〕 参见 Stephen Cheng, chaps. 1-2.

〔92〕 于醒民、唐继抚,第253页。

〔93〕 胡适:《〈海上花列传〉序》,第135页;以及张爱玲为国语版《海上花》所撰《后记》,第599页。

〔94〕 张爱玲:《海上花》,第596页。

〔95〕 杨义:《京派与海派比较研究》,第14—25页。

〔96〕 同上书,第4页。

〔97〕 苏汶的文章题为《文人在上海》,刊于1933年12月号《现代》杂志。更进一步的讨论,参见杨义:《京派与海派比较研究》,第7—14页。

〔98〕 参见杨义在《京派与海派比较研究》中的全面讨论。

〔99〕 李欧梵是重估新感觉派最重要的推倡者之一。参见其《新感觉派小说选》的《导言》,第1—8页。亦参见严家炎:《论新感觉派》,《世纪的足音》,第100—137页;以及吴福辉。

〔100〕 张爱玲:《海上花》,第596、608页。

〔101〕 参见刘复与商鸿逵,以及周锡馥,第21页。

〔102〕 周锡馥,第40—43页;亦参见阿英:《从各种诗词杂记说到夏衍的〈赛金花〉》,《小说闲谈四种》,第177—182页。

〔103〕 鲁迅:《这也是生活》,转引自魏绍昌:《晚清四大小说家》,第233—



234 页。

〔104〕　夏衍:《赛金花》。

〔105〕　魏绍昌:《晚清四大小说家》,第 234 页。

〔106〕　樊增祥的《彩云曲》可见于钱仲联,第 95—100 页。

〔107〕　参见叶恺蒂的分析,Catherine Yeh, “Zeng Pu’s *Niehaihua* as a Political Novella”, pp. 299-310.

〔108〕　同曾朴一样,金松岑亦为开明文士,与晚清激进人士章太炎、邹容等交好,共主推翻清廷的大业。他是小说《女界钟》的作者,亦翻译出版俄国虚无党史《自由血》一书。参见魏绍昌编:《孽海花资料》,第 128—151 页,以及《〈孽海花〉最初两回的原来面目》,《晚清四大小说家》,第 193—194 页。

〔109〕　《孽海花》最初在《小说林》连载,结于第二十五回。后来曾朴大幅修改第二十一至二十五回,又增添新的十回(第二十六至三十五回),在 1920 年代后期重新付梓于《真美善》杂志。一个三十回的版本刊行于 1928 年。对该小说不同版本的比较,参见魏绍昌:《孽海花资料》,第 21—26 页;还参见曾朴的新版序:《修改后要说的几句话》,收入《孽海花资料》,第 128—137 页。

〔110〕〔118〕　详尽研究曾朴对欧洲文学的接受,参见 Peter Li, *Tseng P’u*, pp. 41-65,以及 Catherine Yeh, “Zeng P’u’s *Niehaihua* as a Political Novella”, pp. 270-282.

〔111〕　参见曾朴致胡适的信函,曾朴《孽海花》附录 B,第 18—19 页。然而需要指出的是,曾朴的小说与法国小说模式的比较无法推进得更为深远,因为他基本上还是在中国古典小说的话语机构中写作的;参见 Peter Li, “*The Dramatic Structure of Niehaihua*”, in Doleželová-Velingerová, p. 150.

〔112〕　参见曾朴修订版的《序言》,第 5 页。

〔113〕　樊增祥:《后彩云曲》,收入钱仲联,第 98 页。

〔114〕　譬如参见罗家伦对该传言的讨论,收入曾朴《孽海花》附录,第 4 页;亦参见赵淑侠。魏绍昌:《关于瓦赛公案的真相》,《晚清四大小说家》,第 217—239 页。

〔115〕〔116〕　魏绍昌:《关于瓦赛公案的真相》,《晚清四大小说家》,第 225 页。



〔117〕　《赛金花本事》的作者刘复、商鸿逵，便属于资助赛金花者的行列。

〔119〕　此段情节发生在全本《水浒传》第八十一回，参见施耐庵。

〔120〕　曾朴：《修改后要说的几句话》，收入魏绍昌：《孽海花资料》，第 1 页；亦参见 Catherine Yeh, "Zeng P' u' s *Niehaihua* as a Political Novella", pp. 218-238；以及 idem, "The Intellectual as the Courtesan".

〔121〕　蔡元培：《追悼曾孟朴先生》，收入曾朴，第 1 页。

〔122〕　参见叶恺蒂对小说中自由女神这一象征的讨论，Catherine Yeh, "Zeng P' u' s *Niehaihua* as a Political Navella", pp. 12-27.

〔123〕　曾朴，第 22 页。

〔124〕　当然，这孽海之"花"亦指涉洪钧以及满清贵族；参见周锡馥，第 18 页。

〔125〕　Průšek, "The Changing Role of Narrator in the Chinese Novel in the Beginning of the Twentieth Century", in idem, *The Lyrical and the Epic*, p. 117.

〔126〕　参见胡适与钱玄同在《新青年》(1917 年 1 月)上对该小说的讨论；转引自魏绍昌：《孽海花资料》，第 136—137 页。亦参见曾朴《修改后要说的几句话》一文对胡适评论的回应，收入魏绍昌：《孽海花资料》，第 3 页。

〔127〕　参见阿英：《〈孽海花〉杂话》，见其《小说二谈》，收入《小说闲谈四种》，第 124 页。

〔128〕　周锡馥，第 41 页。陆士谔的《新孽海花》，参见魏绍昌：《孽海花资料》，第 182—183 页；包天笑的《碧血幕》，参见包天笑：《关于〈孽海花〉》，收入魏绍昌：《孽海花资料》，第 214 页。

〔129〕　魏绍昌：《孽海花资料》，第 182—183 页。

〔130〕　周锡馥，第 35—39 页。

〔131〕　有关荡妇作为文学与历史话语中的喻说的讨论，参见刘咏聪，特别是第一至四章。

〔132〕　张笃桂，第 124 页。

〔133〕　阿英：《从各种诗词杂记说到夏衍的〈赛金花〉》，《小说闲谈四种》，第 177 页。

〔134〕　夏衍：《历史与讽喻》，收入《文学界》第一期(1936 年 6 月)；重印于夏衍：《赛金花资料选编》，第 15 页。



〔135〕　转引自魏绍昌:《关于瓦赛公案的真相》,《晚清四大小说家》,第234页。

〔136〕　同上。就在夏衍完成其《赛金花》后不久,另一位剧作家熊佛西同样取材于庚子事件的同名剧作《赛金花》发表并在北平公演。熊剧1937年于北平亦被国民党政府禁演,原因与夏剧同。

〔137〕　魏绍昌:《关于瓦赛公案的真相》,《晚清四大小说家》,第236页。

〔138〕　同上。叶永烈,第107—112页。

〔139〕　严家其、高皋,第418页。



第三章　虚张的正义
——侠义公案小说

- 重写《水浒传》
- 虚张的正义
- 女侠的雌伏
- 罪抑罚？

晚清帝国最后数十年，外患频仍，内乱不休，读者（以及听众）尝从侠义公案小说的虚构世界，寻求一方避难之所。[1]在这流传甚广的文类中，清官与豪侠携手，明察罪孽，惩治邪魔，剪除恶霸，揭穿阴谋，最终荡平叛乱，永庆升平。此类小说的若干人物和章节深入人心，成为中国现代大众文化之滥觞。[2]

晚清的侠义公案小说，是古典说部侠义和公案两种模式的合流。这两种模式源远流长，各从不同的时代和诸多文类中汲取营养。[3]侠义小说彰显我行我素的侠客，仗义疏财，傲视权威。而公案小说则刻画机敏廉正的清官根除腐败，明判"夭矫离奇"之案，重新恢复社会秩序。侠义小说描摹自命不凡的侠客逾越人世规矩，以求惩恶扬善；该文类的力量来自它对现存秩序的潜在批判，以及战胜



这一秩序的想象。相形之下，公案小说则奉家国权力之名，惩奸除恶，从而确认律法的正义；其盛行不衰的主因在于它对现存秩序的肯定，以及纯洁化此一秩序的努力。

这两种模式的主题来源、情节结构，以及意识形态定位，皆相殊甚远。然而文学史却见证了两者持续的互动。学者陈平原甚至认为，这两种模式实可看做同一传统的不同变种。[4] 侠义小说与公案小说占据了同样的道德场景：在这个世界里，正义，不管是神圣的意志、社会的共识、朝廷的法令，还是个人的廉正，必须得以伸张。当公案小说中的正义得以伸张之际，不法之徒再次臣服于官方的威力，法律亦回复到自然的执行状态。然而，当侠义小说中的正义得以伸张之时，官方的话语却可能出现裂隙，因其用以惩治为非作歹者的措施如此暴烈，往往濒于非法。侠义小说以惩恶扬善为名放纵的暴力与混乱，正是公案小说以同样是惩恶扬善的名义，所惧怕以及所欲平息的。我们是否更可以说，公案小说所刻意压抑的个人主义和离经叛道之所为，恰恰是侠义小说所弹冠相庆的？有宋以来，描摹正义的说部中，侠义与公案模式的并存，可能暗示了一种长久的共谋关系：即肯定性叙事(a narrative of affirmation)与批评性叙事(a narrative of criticism)的并行不悖。

晚清的说书人和小说家则以前所未见的方式，将侠义小说与公案小说糅合起来。这一新的文类借重新表述正义，陡然释放了“肯定性叙事”与“批评性叙事”之间的张力。新一辈自命不凡的侠客/复仇者，竟然与朝廷委派的清官/探案者互通声气，甚至融为一体。它所演义的情节排比以往不能相容、甚至无法想象的事件，并让来路不同的角色齐聚一堂。法律的颠覆者与法律的捍卫者联合起来，而一心为朝廷效力的大内高手，竟然可出身于江湖绿林。这样一来，原本是侠义小说和公案小说相互有别的活动场景，即庙堂与江湖这两种时空型，在晚清小说家和说书人那里，却僭越了各自的界限。只不过晚清侠义公案小说的



核心处，仍旧保留着对皇权的称颂，并以之为人间正义的最终裁判。

此处可引证三套小说，用来说明晚清侠义公案小说的风行。其一为《施公案》。此书早在1820年即已问世，时常被视为后之来者的模范；至1903年为止，续书共计十种，累计竟达五百二十八回之多。其二为《三侠五义》，此一系列乃晚清行销最盛的侠义公案小说，包括三套作品：《三侠五义》（1879）以及两部续作《小五义》（1890）和《续小五义》（1890），总计三百六十回。《三侠五义》经晚清著名小学家俞樾（1821—1907）之手修订而成《七侠五义》（1889）。此一主流学者染指通俗文类的事实，更证明了该小说的流行性。其三为《彭公案》，该书最初刊行于1892年；其续书共计八种，最后一部出版于民国时期。[5]

自鲁迅一代，批评家对侠义公案小说多有诟病。首当其冲的批评是其艺术性的贫乏——公式化的枝节，神怪迷信的搬弄，传统素材的滥用等。除此之外，该文类也被斥为思想封建反动。按鲁迅的说法，“虽故发源于前数书，而精神或至正反，大旨在揄扬勇侠，赞美粗豪，然又必不背于忠义”[6]。诸如《彭公案》、《三侠五义》之类的小说，侠客对朝廷的屈从与就范，在鲁迅看来，是对传统侠义精神的可悲背叛。侠客除暴安良，舍己为人，本来应驰骋在庙堂之外，可是在晚清版本中，他们却用一己之长换取禄位。更令人不安的是，江湖好汉的驯服与归顺朝廷，尤其彰显了官方意识形态的最终胜利。“故凡侠义小说中之英雄，在民间则每极粗豪，大有绿林结习，而终必为一大僚隶卒，供使令奔走以为宠容，此盖非心悦诚服、乐为臣仆之时不办也。”[7]

尽管鲁迅明确指出了晚清侠义公案小说的意识形态困境，但他仍忽视了该文类更为暧昧的层面。倘若确如鲁迅所信，侠义公案小说兴起于民众“心悦诚服、乐为臣仆”之时，那么，该文类在晚清国势颓危之际达至巅峰的事实，便令人不解。晚近批评家力辩，侠义公案小说的风行，也许从反面折射出读者对世道



和平与秩序的深切渴望，虽然真实的和平与秩序邈不可得。[8]但问题是：倘若晚清侠义公案小说的主人公因为卖身朝廷而背弃侠义宗旨，那么，朝廷倚重而不是镇压法外之徒，来振兴国运，岂不更罪加一等？当一家一姓之皇朝不得不借先前叛逆的对手来践行其权力时，这正是其合法性衰落的信号，而不是其威权的标志。我们不禁要问，当清官与男女侠客联手，共同剪除罪恶与腐败时，“谁的”正义得以实施——天子的？清官的？侠客的？作者的（或者说书人的）？还是庶民大众的？

晚清侠义小说与公案小说的合流，因此不仅是关于趋附王权或者驯化异端的故事，它也非仅为满足当时读者或听众幻想的逃避文学。它更直指这段风波险恶的历史中，法律与正义概念的不确定性。我认为晚清的侠义小说与公案小说玩弄法律与暴力、正义与恐怖之间的共谋关系，反思了皇权（或当政者）意识形态的合法性问题。

法律的履行、秩序的维系，意味着仪式化地排除非法与无序的状况。侠义公案小说在描述执法者与特殊的违法者（亵渎法律却是为了拯救法律）之间的和解时，即造成了一种尴尬。普通的正义借助法定的暴力来阻止暴力，因为法定的暴力促成了适当的吓阻效应。“不同寻常”的正义却在法律之外运作着，倘若有修正或者削弱司法体制的必要，它就会对这一体制施加干涉。侠义公案小说所调和的，一方面是法律的压制力量，另一方面则是阻止当权者为所欲为的对抗力量。借此，它暗示出法内的正义与法外的正义无甚区别，而这两者之间存在的相似性，以前从来不曾如此明显。

我认为当晚清读者欣欣然消费着侠义公案小说这样混杂的文类时，他们未必就对旧的合法性秩序表示心悦诚服。恰恰相反，他们正在僭越固有律法所设的“合法”与“非法”的最后一道防线。晚清小说对自信自持的清官和我行我素的好汉两者所代表的合法性，都暗暗质疑。深受反传统主义洗礼的“五四”学者



反对侠义公案小说，因其代表了官方的、封建的势力反扑。可是他们忽视了一个事实，即，不论官方的鼓励或干预，侠义小说与公案小说两者都根植于大众对正义和秩序力量的想象。当这些学者斥责晚清的侠义公案小说家为皇权而创作时，他们有意无意间否定了作者与读者批判的潜能，更不要说晚清作者以小说形式探触“法”的观念的能力。我以为恰恰是“五四”一代的批评家，而不是晚清的小说家，才为传统合法性观念所惑，陷入其吊诡的轮回中。

传统学者视晚清侠义公案小说为中国文学现代化进程之反挫，但在我看来，侠义公案小说的出现，才公然表达了现实社会要求政治与司法变革的迫切。这一文类对皇权表面的奉承，固然受到保守派的欢迎，却也迂回指出主流意识形态即将遭遇的崩溃。侠义公案小说既不全心全意地拥护旧制度，也不承诺法外英雄必然带来新制度。它以形形色色的方式置换并替代了权力的话语，从而提供了有关世变及维新的舞台。侠义公案小说重组了反叛与革命、个人主义与保皇主义、果报与公正、道德义气与司法公正的关系——而一个社会欲求激烈变革的渴望也因此昭然若揭。

侠义公案小说对公众正义（public justice）与社会秩序的探究，引发其对诗学正义（poetic justice）和叙事秩序（narrative order）更富挑战性的质诘。所谓诗学正义，我指的是叙事序列中一种想象的部署（deployment），当这一文学部署与想当然尔的“正义”观携手并肩时，作者及读者的意愿便得以在纸上实现。[9]所谓叙事秩序，我指的是一种修辞的形塑（configuration），这一修辞形塑使叙事行为显得合情合理（intelligibility），从而也透视出社会的和意识形态的话语的“秩序”。诗学正义及叙事秩序在文学“再现的律令”（law of representation）与“律令的再现”（representation of law）的辩证关系中，均为核心要素。恰当侠义与公案这两种小说模式都不再能维持各自的合理、合法性的历史时刻，两种文类



交汇一处。有鉴于这一混种文类内含的分裂性，我们不禁怀疑这一时期的小说表现的究竟是正义的伸张，还是正义的虚张。恰如我在讨论《老残游记》和《活地狱》时将指出的，小说表面伸张诗学正义，其内里讲述的却是任何一种正义（无论是想象的还是实际的）的不可能。甚至在《三侠五义》之类正牌侠义公案小说中，正义也不过将自身呈现为一种文学杂耍：它把圣贤教诲、朝廷法律、社会共识、个人行为规范，以及神怪力量的因素统统凑合起来。其效果是，与其说正义得以生成，不如说它终被消解。

与晚清时期若干通俗文类不同的是，侠义公案小说在"五四"运动后，并未退出历史舞台。它分化为两条支流。一条支流借助西方侦探小说提供的形式，试图恢复旧派公案惩奸摘恶的精神[10]；另一条支流则想象一个自足的世界，在那里，侠情与幻想水乳交融，尤甚于晚清小说。[11]中国现代武侠小说在审美层面与政治层面的兴起和发展，值得进行独立细密的研究。[12]就我所关注的研究范围来说，我认为晚清侠义公案小说中提倡的侠义精神与政治魄力，并非像某些批评家所以为的，完全落在"五四"主流叙事话语之外。恰恰相反，这些小说凭其特色，已然促进了对中国现代小说写作行为（如果不是作品本身）的解释。

从文学革命到革命文学，侠义作为一种比喻符号而流通不辍，仍是有待我们探索的论题。当启蒙作家自膺为新一代的良心，明察秋毫，谴责不公时，或者更激进的，当他们成为今之侠者，为求正义而不惜背离法律时，他们以最尖锐的方式，质疑并另行打造社会正义的功用。为了践行他们的使命感，这些集文人与侠士于一身的作家以笔代剑，挑战威权。他们所显现的无私、叛逆、勇气、自我牺牲的行动，并不全都得归因于西洋文化的影响；它们也可以是传统侠义行为改头换面的作风。就此意义而言，20世纪之交的小说，譬如《新中国未来记》、《东欧女豪杰》



(1903)、《女狱花》(1904)、《女娲石》(1904),还有《老残游记》等,在把传统的侠义精神转化为文学革命与政治革命的现代符码时,起了至关重要的作用。

另一方面,我们必须指出,在中国现代小说与现实中,有多少叛逆的"新青年"曾以激进的个人主义起家,却臣服于集体乌托邦的号召下。他们奉献一己的资质勇气,以赢得民族和政党的胜利,这些倾向,其实与晚清男女侠客向(君主)极权顶礼膜拜的趋向,有了诡谲的照映。这些"新青年"所经历的驯化过程,不禁令人想起晚清男女群侠类似的命运。于是,晚清侠义小说的经典之作《儿女英雄传》(1872),在袁静(1914—　)、孔厥(1914—1966)的《新儿女英雄传》(1949),或杨沫(1915—1995)的《青春之歌》(1958)这些共产主义小说里,产生回响,就并非事出偶然了。不论主题是封建还是革命,这些小说同样讲述了叛逆的年轻女性转而效忠绝对道统或主义的过程。

《水浒传》尤其是一个有趣的实例。自明代以降,此书一直是侠义小说最重要的模式。当梁山群雄全体一致,将个人的叛逆或复仇冲动先臣属于兄弟义气,再臣属于君臣大节时,他们完成了一种自我牺牲(以及自我欺骗)的轮回。这一轮回在现代中国的历史中将一而再、再而三地重复。

甚至在文化大革命的高潮,侠义公案小说的幽灵仍萦绕在新中国之上。吴晗(1909—1969)将明末清初有关海瑞的公案故事重写为京剧《海瑞罢官》(1961)。该剧乃文化大革命被斗的第一批大"毒草"之一。[13]如果旧的侠义/侦探小说早已无毒无害,何以需要不断苦心修正?在中国共产党的政权确立之前,《水浒传》已经屡被重写为革命寓言、心理分析案例,或者爱国传奇。[14]解放后学界曾认为这部小说是对农民革命的赞颂,是叛逆英雄揭竿而起、反抗政治现状的史诗。这些批评家似乎遵循着鲁迅的路线,认为侠义小说是进步的,而公案小说是反动的。但实际上,政治宣传一直在教导人们,反叛的革命英雄之所以是

进步的，是因为他们预示了特定的国家政党权力的创立。在这个权力机制里，英雄豪杰都必得服从法律的无上权力，为“主义”、“人民”前驱。这不正是晚清侠义小说的重演么？

1975年，毛泽东等人发动了一场波及全国的批《水浒传》以及批宋江的运动。[15]这部小说在当时被视为“反面教材”，恰恰说明了背叛革命事业者所必遭受的惩罚。宋江被视为叛徒，因为他愚忠皇帝，不顾兄弟结义之情，并放弃了曾使他们团结在一起的光荣事业。晚清之后，行侠仗义无法再被想象成一种个人的单纯行为；毋宁说，它沦为危险的契约，暗示着背叛与奸险。

下文我将讨论晚清时期侠义公案小说转型过程中的四个关键的时刻。我认为，第一，《荡寇志》作为一部批判性重写《水浒传》的小说，强化而不是驱散了古本《水浒传》暧昧的政治思想。尽管此书一再强调效忠皇家，迂腐反动，但它意外展现了臣民与君权之间的张力，不可小觑。第二，《三侠五义》和《老残游记》在政治机器愈发错综复杂化之际，重思了“侠”的特性。第三，《儿女英雄传》提供了一个独特的视角，考察历史变动时期，侠义与女性的关联，及其对现代革命小说的启发。第四，《活地狱》揭露了晚清司法体制的黑暗，令人毛骨悚然。但就在它描摹并似乎欣赏一个是非颠倒的世界时，它颠覆了侠义公案小说所构造的拟真的叙事成规。

一　重写《水浒传》

在《水浒传》及其卷帙浩繁的续书所形成的叙事传统中，1853年俞万春《荡寇志》（又名《结水浒传》）的刻板刊行，标志着一个饶有兴味的时刻。尽管作者著述此书之际坦承忠君保皇的意图，该作却是从一套播散不忠思想与匪盗意识的传奇那里，获致灵感的。虽然它从一开始便谴责侠客对抗法律与朝廷的不轨行径，但它却又发展出如下的思路：即视这些法外之徒的勇武与



智慧为重整朝纲、复兴社稷的手段。由于俞氏的忠君思想历历可见于其“苦心孤诣”的叙事安排，《荡寇志》在太平军起义期间，曾被清朝政府大量印行，以宣传官方版的“世道人心”。而当太平天国确立政权之后，又大肆毁版查禁。[16] 左翼批评家也发现《荡寇志》为有毒之作，自 1950 年代以来，便不断攻讦这部小说。[17]

19 世纪中叶以降的小说，罕有像《荡寇志》这般，能对当时的政治发生如此迅疾的影响。尽管此书的保守倾向以及年代误植令人侧目，它毕竟触及了专权与革命、文学与宣传等议题，这些议题在 20 世纪依然是文坛关注的焦点。因此，《荡寇志》很可以被视为中国现代政治小说的先声。

作为金圣叹（1610—1661）腰斩过的七十回《水浒传》的续作，《荡寇志》改写了“足本”《水浒传》梁山泊一百单八将与宋朝官府和解的情节。[18] 在《荡寇志》中，梁山贼寇皆被描摹成知法犯法的强人，而不是罗宾汉式的绿林好汉，因此完全不值得同情或崇拜。小说所标榜的荡寇者，是亦侠亦道的陈希真与其独女陈丽卿，还有他们麾下的男女群雄。在效忠天子的名义下，这些男女侠客摆脱个人恩怨，服从朝廷训令；他们征讨贼寇的英雄行径构成了小说的剧情主线。所有这些反寇，正如小说标题所揭示的，在小说的结尾被扫除得一干二净。他们的溃败与灭亡不再是一场悲剧的宿命，而是罪有应得的天谴。

《荡寇志》的作者俞万春（1794—1849）乃浙江山阴文人。尽管他承受古训，成为儒家“诸生”（秀才），但对道教俗家学说也兴味甚浓。据俞氏自称，《荡寇志》之缘起，是因为他“十有三龄”，梦见“雷霆上将陈丽卿”，“感斯兆”而作此文。[19] 俞万春一生没有正式任官，但在青壮年时代，却曾追随其父于广东任所，亲身参与了对地方叛乱的镇压。他在鸦片战争时期亦曾出谋划策。[20] 由于曾住在广东，俞万春与洋人有过频繁接触，对西方的新奇事物相当开放，尽管他的政治倾向仍趋于保守。他对武术

与军事技术的嗜好，促使其撰写出论及军事事务和器械的两部专著。[21]

俞万春早在道光六年(1826)即草创《荡寇志》一书，直到道光二十九年(1849)他去世之际仍旧未能脱稿；该书经俞氏之子修改润色，迟至1853年才出版。此一时期清帝国遭逢内忧外患，经济混乱、官僚腐败。与同时代许多文士一样，俞氏深感国势颓危，因此试图借文章一抒经略天下的志愿。然而他不取策论形式，独视小说为最佳媒介。尽管《荡寇志》这部小说的肇因距“现代”仍远，但它仍堪称日后严复、梁启超以政治小说“叙述国事”的前身之一。

《荡寇志》记述了牵涉社稷安危的一场武装反抗与镇压，以及一群英雄在此役中拳拳报国之心。这是古典说部一个耳熟能详的主题。它属于历史演义的传统，这一传统至少涵纳《隋唐演义》、《薛仁贵征东》、《五虎平西》等作品。然而《荡寇志》不仅仅是一部以武力平息叛乱的小说，它也意味着一场文学战役。它要“终结”古典小说的一个传统——即《水浒传》传统，因这一传统纵容官逼民反、逼上梁山的意识。小说的另一个题目《结水浒传》中的“结”字，既指“完成”，亦指“终结”。《荡寇志》不单单提供了一个发微摘伏、微言大义的善本，描述“寇焰方张”的叛逆者“既除且治”的下场；它更企图了结一个长久以来“逆天行事”的话语传统。

俞万春的规划可谓野心勃勃，但也引发更多问题。当遴选《水浒传》为其本人小说的蓝本时，他也许想证明，倘若他有能力处理说部中最忤逆不义的作品，并更驭之以为己用，那么，他必可更凸显自己的一片丹心。书中年代的张冠李戴是他苦心经营的结果，其目的是与当下政治挂钩；他将宋朝的故事套上晚清的架子，无非是想左右过去及未来的历史走向。虽然俞万春思想保守，但在小说方面，他大刀阔斧地除旧布新，却是不折不扣的革新者。他将效忠皇廷的意旨，嫁接到一个以政治颠覆性知名



的小说之上，并希望得到共鸣。这是一着险棋。俞万春的做法将会在“新小说”的提倡者中找到知音。启蒙文人如严复、夏曾佑和梁启超等，不会赞同俞万春顽冥不化的忠君思想。但是，有鉴于他们相信小说“入人之深，行世之远”的影响力，冀求以小说为全民教育和宣传的工具，他们其实是俞万春载道一面的追随者。另一方面，他们刻意从意识形态上歪曲古老的文学话语形式，以求以毒攻毒，他们又是俞万春革新一面的追随者。

作为侠义叙事传统最为重要的作品之一，《水浒传》提供了一个丰富的舞台，上演形形色色的侠义观念，从利他主义到复仇欲望，从“强人”哲学到忠君思想，不一而足。它也辐射侠义之士形象的光谱——豪气干云的剑客、孑然一身的浪子、舍己为人的烈士，还有会党分子、结拜兄弟、法外狂徒，都包括在内。[22]当然，历来对该小说伦理要义与政治趋向的看法见仁见智，对那些强徒或侠客所赖的“忠义”思想所进行的种种解释，也莫不如此。[23]

足本《水浒传》里，梁山叛逆是报国无门的好汉，故每每寻机与朝廷和解。金圣叹则力斥小说包藏祸心，以致腰斩《水浒传》。金氏贯华堂本的基本论调为，狼子野心，“正自信你不得”，而且永无赦免之由。金圣叹腰斩的七十回本，自此成为有清一代广为流传的版本。[24]

《荡寇志》与金圣叹的论调相呼应，也强调梁山叛逆不忠的企图。对于俞万春，一如对于金圣叹，绝对的君权不容违逆，任何《水浒传》的批评者或修编者必须以身捍卫。因此梁山一百单八将皆须绳之以法，如此结局仅在金本《水浒传》有所暗示，而俞万春则践行之。但俞万春将绝对的秩序加到一个分崩离析的世界上，力图了“结”一个充满政治怨怼与冲突的小说传统，注定事与愿违。正如上文已指出的，俞万春重新讲述的《水浒传》故事，尽管意在颂扬君权，毕竟导致始料未及的效果，即小说暗示了君权解体的威胁，甚于以往任何时候。



《荡寇志》故事自金圣叹贯华堂本的结尾处开始，因此开篇一章即为第七十一回。《第五才子书施耐庵水浒传》第七十回的高潮是，梁山泊英雄大聚义，是夜，卢俊义归卧帐中，便得一梦，梁山一百单八个好汉“在于堂下草里，一齐处斩”，卢俊义吓得魂不附体，噩梦方醒。金圣叹删除了传统足本《水浒传》的最后五十回，因为他对足本描画朝廷与叛逆和解，甚至朝廷遣叛军远征方腊之事甚表不满。在金圣叹眼中，招降纳叛，令其效力于朝廷，只会为社稷带来动荡。此外，它亦使政府丧失道德根柢：招安政策岂可对叛逆者的罪孽既往不咎？尽管对梁山群雄官逼民反的动机，金氏报以同情，但他仍旧坚持，忠奸之辨，丝毫不容假借：“既是忠义必不做强盗；既是强盗必不算忠义。”

金圣叹批《水浒传》，自然比此处三言两语的概括远为繁复深刻。[25]俞万春的小说亦不过处理了金氏立场的一部分：即“替天行道”并不能成为梁山人马犯上作乱的借口。对俞而言，叛逆者非因“官逼民反”才“逼上梁山”，而是一开始就是图谋不轨的歹恶之徒。因此，《荡寇志》以为，正本清源，必得奉天子与社稷之名，方能伸张正义。

各种传统足本的《水浒传》不单单讲述了梁山群雄与朝廷的和解，也讲述了群雄完成征战使命后，兔死狗烹，为朝廷歼灭的悲剧下场。晚明清初时期，陈忱（1614—约1660）作《后水浒传》（1664），记述梁山覆灭后，少数好汉，远避海外；他们最终在暹罗缔造一个王国，并再次与宋朝交好。[26]相形之下，《荡寇志》中的反叛者则遭受了双重的否定。他们既无缘招安受剿，完成悲剧性的命运，又不能在海外构建自己的乌托邦空间。他们是彻头彻尾的犯上作恶者，在小说结尾处被诛灭，自是理所当然。足本《水浒传》结尾令人扼腕低回，《荡寇志》则颂扬政治秩序的回归。

俞万春对叛逆者的谴责、对王权的拥戴，惹恼了鲁迅以来多数开明批评家。鲁迅虽褒扬《荡寇志》的文体与人物塑造，但批评其“一百八人无一幸免”，因此“非其（水浒传）精神”[27]。这些



学者批评《荡寇志》思想反动，事出有因，却忽视了小说以如此“反动”方式收束全文时，所带有的极端色彩。我以为，俞万春激进的保守主义，受其狂热而又偏执的忠君思想所左右；他渴望君权，行文过犹不及，反而诡异地投射君权之岌岌可危。这不禁令人反思《荡寇志》与原版《水浒传》之间的辩证关系。

为抬高官府对叛军的胜利意义，俞万春首先必须使读者相信，反叛者比原先预想的要更大胆而且危险。为捍卫君权，他大费笔墨，描摹反叛者骇人的颠覆力量。然而如是笔法却大长了梁山群贼的志气。随着情节的逐步发展，梁山叛逆断然拒绝与朝廷和解的可能。他们还捣毁了前此绝不侵州占府，只杀赃官污吏的誓约。[28]宋江和吴用甚至遣将郭盛假扮武妓，刺杀了无辜的“天使”侯蒙；而且在梁山周围攻城拔寨，劫掠烧杀，数千名无辜百姓的生命财产因此惨遭荼毒（第八十一回）。

在俞万春的重写之作里，梁山叛逆全然抛弃了对家国的效忠之心；与官军作战时，他们无拘无束、胆大妄为。古本《水浒传》部分好汉的归顺渴望在《荡寇志》中不可能成立。一百单八位结义兄弟发誓与朝廷奋战到底，无一例外，因此呈现出远更有力的结拜义气。旧版《水浒传》的梁山群雄从未如《荡寇志》表现的那样，如此令人畏惧而且桀骜不驯。虽然俞万春大写正统忠君思想，但凭其丰富的想像力，他其实空前放纵了古本《水浒传》所蛰伏的反政府潜能。

《水浒传》所显现的政治暧昧性在《荡寇志》中变本加厉。足本《水浒传》从未清楚肯定招安之举，而朝廷的合法性也从未曾被褫夺。但《荡寇志》一书里，梁山泊群盗公然摒弃对合法性的顾忌，而朝廷对自己是否真有能力铲除叛匪，也不无疑虑。过去数十年间，左翼批评家猛烈抨击《荡寇志》的忠君思想。然而只要他们稍稍侧目（或者他们对自己国家的效忠稍稍放松），即可发觉，尽管该小说亟亟声援一个日益衰落的君主政权，其忠君话



语是有历史局限的，而且比《水浒传》的任何版本都更具颠覆性。梁山叛逆不屈不挠的对抗以及朝廷对他们的粗暴镇压，似乎更接近20世纪的战争、清算和运动，而不像12世纪的"逼上梁山"。[29]

《荡寇志》力图消除古本《水浒传》的种种歧义，然而它却造成了更多表里不一的特性，结果其思想辨证与人物塑造，皆含糊矛盾。作为"忠君思想"的倡导者，俞万春当然无法预见到如是一种反讽式解读。但他选择《水浒传》作为重写对象时，就早该明白自己将不免陷入其中深藏的每一处道德/政治意识的暧昧。夏济安简论《荡寇志》时，认为此书乃一部"称心如愿"(wish-fulfillment)的奇作。[30] 按夏济安的看法，俞万春极为仇恨叛逆者，所以他苦心孤诣地设计种种办法，以求一举捣毁梁山群盗，好大快人心。夏氏的心理学论点别有见地，它也促使我们探究《荡寇志》中有关"称心如愿"的另一种、也是更严重的反证。在(足本或简本)《水浒传》当中，全然反叛皇权是无法想象的(或更确切地说，只能是匪夷所思)，但《荡寇志》的梁山群盗，却能够最终将其被压抑的反抗愿望付诸实现。

古本《水浒传》，包括金圣叹腰斩的版本，朝廷的权力无论遭受怎样的破坏，依然奉天承运，未受质疑；这个薄弱却必不可少的线索，却能将全书贯穿起来。是以梁山叛逆甚至在最桀骜不驯的时刻，一举一动仍旧出于忠君名义。出人意表的是，《荡寇志》却道出了《水浒传》曾欲语还休的政治内容；在俞万春的设计里，皇权与其对抗力量间不可调和的矛盾终于搬上台面。俞如果不充分描述导致皇权衰落的不满情绪，就不能奢谈衰微的皇权要如何恢复元气。此处的关键不再是俞万春的保守主义；毋宁说，关键在于他的保守主义何以又能用这样一种激进方式叙述出来，以致其结果竟动摇了"保守"和"进步"二分的思想框架。

传统看法认为，《水浒传》这部小说宣讲了中国人最重要的

两种美德，“忠”和“义”。明代的几个版本，“忠”“义”二字甚至赫然出现于小说的标题。[31]可是金圣叹对《水浒传》宣称的这两个流行概念，却颇有保留。虽然他同情叛逆者的困境，而且钦佩他们个人的性格（宋江除外），但他对所有叛逆共奉“忠”字口诀，却不能轻易释怀。对金圣叹而言，倘若“忠”指的是一个人与生俱来、对自己和他人保持忠诚的能力，那么梁山兄弟当之无愧是“忠”的身体力行者；然而，如果“忠”指的是在天道伦常的制度中必须无条件接受的位置，那么，梁山兄弟却又成为“忠”的亵渎者。从审美角度观之，“忠”又可描述成对艺术物件不偏不倚的反映。[32]所有这些诠释，都见诸金圣叹的批评文字。我们不禁要问，既然叛逆者一方面不能忠于天子，另一方面却又完全忠于他们的首领宋江，那么金圣叹是否操演着一个双重的“忠”的定义？如果一名作家所写的和他所想要写的不相吻合，他能否如实地“忠”于他的主题？

为了实践自己的道德与政治目标，俞万春简化了金圣叹对“忠”之论式的复杂度。他在《荡寇志》中表现的道德标准，远比金圣叹僵硬：

> 圣叹先生批得明明白白：忠于何在？义于何在？总而言之，既是忠义必不做强盗，既是强盗必不算忠义。乃有罗贯中者，忽撰出一部《后水浒》来，竟说得宋江是真忠真义。从此天下后世做强盗的，无不看了宋江的样：心里强盗，口里忠义。杀人放火也叫忠义，打家劫舍也叫忠义，戕官拒捕、攻城陷邑也叫忠义。看官你想，这唤作什么说话？[33]

俞万春的论点基于儒家道德的僵化区分。然而细读《荡寇志》即可发现，尽管俞万春斥叛逆者不忠不义，并断然否认强盗与官府协商的权利，他对叛逆者生死与共、忠诚牺牲的精神，竟少有反对。究竟是何等神秘的力量，使梁山一百单八将信誓旦



旦，如此紧密地团结在一起？虽然俞万春创作《荡寇志》的目的乃是阐明“忠”之真谛，但有意无意地这部小说毕竟指出了“忠”之歧义，因为在叛逆者的兄弟情谊和锲而不舍的反抗中，“忠”同样得到了充分体现。《荡寇志》宣传天下一统，但另一个相反的文本不请自来，即一个局部的、另有所“忠”的力量，已无从抹消。

俞万春对“义”之观念的处理，也应被质疑。在伦理学层面，“义”指的是社会主体之间情感与行为上的承诺，它是一种互惠的准则（a code of reciprocity）。但其贯彻实施，却常以抵触道德禁忌和政教律法为代价。对于《水浒传》叙事传统的读者和书写者而言，兄弟情谊作为“义”这一抽象观念的有形表达，是最引人入胜的要素之一。俞万春在重写过程中指出，不知“忠”为何物者，必不能身体力行“义”之真谛。然而，他对于叛逆者步调一致对抗官军的描述，却与他宣称的“义”之内容相抵触。《荡寇志》中梁山叛逆直到大势已去，依旧显示出一种非比寻常的互爱互助精神。既然招安不再是威胁梁山群雄团结的选择，因此群雄间展现生死同心的义气，其强大的程度更是前所未见。

梁山结义是《水浒传》说部最脍炙人口的部分，这忠义之心，却在一部试图诋毁其有效性的小说当中，得到了最强有力的表达。的确，梁山叛逆的献身精神，与前所提及的孤注一掷、视死如归的心态，构成了《荡寇志》最富感染力的章节之一。与足本《水浒传》不同，武松并没有断臂之后索然遁去，而是“独自一人，执棍挺腰，怒目圆睁，踞坐石上”（第一百二十八回），而林冲和鲁智深皆与官军血战到底（第一百三十三、一百三十五回）。即便若干次要人物，在俞氏笔下也濡染了一种悲剧性的英雄主义。虽然罗真人早就警告弟子公孙胜，梁山群雄在劫难逃，然而公孙胜仍旧信守兄弟誓言，奉陪宋江到最后一刻。秦明虽被梁山兄弟诬为“内叛”、“反贼”，仍以血肉之躯同宋朝官军奋战而死，以证明自己对梁山群雄的耿耿忠心（第一百一十九回）。

梁山泊共计有六十多位兄弟血战而死；其余众人则被宋军



"绑赴市曹,凌迟处死"。传统《水浒传》版本,甚至包括金圣叹腰斩本,皆指向一个既定的世界秩序里命运与意志间的深刻冲突。[34]然而《荡寇志》对此却匆匆掠过,转而描摹具有明确的道德和政治企图的争战。我们细读之下便可觉察,它从未真正抛弃《水浒传》最初像"忠""义"之辨等问题,而是加强了这些问题的争议性。我们不能说《荡寇志》的结尾是悲剧性的,因为与足本《水浒传》中的梁山兄弟相比,俞万春笔下的叛逆并未意识到与命运搏斗时自身的局限。然而我们却能感受到一种强劲昂扬的意志力,无所顾忌,死而后已。

与梁山叛逆两相对照,俞万春杜撰了一系列辅佐宋军的侠义人物,他们身体力行了"真正"的忠义道德。这组英雄人物中最为突出者是陈希真及其女儿陈丽卿。小说开端,陈希真乃南营提辖,告休在家,绝意功名,一心修炼道教。其女丽卿才色兼备,又习得一手好弓箭。父女两人的祸事,肇始于太尉高俅之子高衙内对丽卿啰嗦无礼。在《水浒传》中,这高衙内便是头号无赖。高衙内调戏丽卿,欲纳其为妾,结果只是自取其辱。鉴于高俅的淫威,陈希真深知,除答应所求外,绝无活路可言。他佯装应允高衙内,暗中则思忖与丽卿逃遁之计。父女两人夤夜离开东京,历经磨难,终于落脚猿臂寨。而且陈希真几番推辞不成,最终还做了猿臂寨的寨主。

《水浒传》迷不难发现,《荡寇志》这几回真是似曾相识。高衙内垂涎陈丽卿,不由令人想起足本以及腰斩本《水浒传》许多无辜女子(譬如林冲的妻子)所遭的劫难;而陈希真决定投奔猿臂寨,落草为寇,则重演了大多数水浒英雄逼上梁山的遭遇。就在陈希真决定夜奔猿臂寨的当晚,一位友人力劝他三思而后行。对此忠告,希真答道:"承吾兄之劝,只好看日后机会何如,再行定见耳。"[35]陈希真自然希望奉公守法,奈何环境使然,使他别无选择。然而,倘若俞万春能够理解并原谅陈希真成为猿臂寨



的首领(第八十四回),那么,为什么他又对梁山叛逆深恶痛绝?套用陈希真的辩解,梁山众人不也是朝廷无道的牺牲吗?

陈希真的问题并未就此打住。在紧随其后的章节里,他还统率猿臂寨的草寇,与官军作战。他们攻克官府堡垒,擒杀知府高封,且把残兵败将纳入麾下(第八十五至八十七回)。此外,陈希真等人还屡屡攻打梁山泊属下的当地盗匪,以巩固自身实力。他们甚至直接与梁山兵将几番血战(第九十一回)。正当猿臂寨羽翼丰满,难以攻克之时,官府拟就招安计划,收编猿臂寨众人,以共讨梁山叛逆。陈希真欣然接受(第一百一回)。

《荡寇志》前三十回描绘陈希真等人如何被逼沦为盗匪,以及如何接受官府招安,读起来恰似古本《水浒传》的微型版。陈希真的经历,也极似被逼上梁山前的宋公明。第八十四回,当陈希真被推举为猿臂寨的首领时,不禁滴泪道:"不料希真尚有这般魔障,容我拜辞北阙。"[36] 希真望东京遥拜道:"微臣今日在此暂避冤仇,区区之心实不敢忘陛下也。"说罢,痛哭不已。[37] 而在《水浒传》中,宋江屡次表白自己做了山寨的头领,乃身不由己:"小可宋江怎敢背负朝廷?盖为官吏污滥,威逼得紧,误犯大罪;因此权借水泊里随时避难,只待朝廷赦罪招安。"[38]

对陈希真和宋江而言,只要忠君保民的前提不变,他们不得已的谋反应可被宽恕。然而,倘若陈希真的经历与宋江如此相似,为何陈希真可以成为英雄,而宋公明却变成寇仇呢?这其间隐藏的道德性,又究竟是什么?俞万春本人想必也意识到,梁山泊与猿臂寨、陈希真与宋公明之间危险的对应。譬如第九十二回,借宋江和吴用致陈希真的信函,俞万春指出,陈希真身处的位置并不好过梁山众人。由于陈希真既对官府、又对梁山泊"旗鼓相向",所以他不仅违背了朝廷法律的原则,而且践踏了法律之外绿林好汉间的规矩。他的罪责是既无视忠君思想,也摒弃了侠义规范。

俞氏《荡寇志》一书,与足本《水浒传》暧昧的对应关系,萦绕



首尾。陈希真与宋公明归顺朝廷后，皆平叛成功，是不足为奇的。但宋江及其属下或战死沙场，或被朝廷处决，而陈希真及其部下却受朝廷封赏，加官晋爵。陈希真等亦非常人，他们乃天上星宿下凡，辅佐宋朝；相反地，梁山群雄却为妖魔转世。宋公明汲汲谋求朝廷职位，并为此付出惨重代价；陈希真迥异之处在于，他早已看破红尘，一心修道。因为俞万春本人笃信道教，而且身体力行，那么他为自己笔下的主人公安排与己相似的命运，也是良有以也了。

足本《水浒传》结尾，梁山叛逆大多非死即病，或退出梁山。无论宋江本人怎样苦心孤诣地证明自己的忠心，朝廷仍视他为祸患，必欲除之而后快。他最终难逃被赐鸩酒，服毒自尽的劫数。宋江诸人的下场教训读者，当国家的危机消散，为王前驱的侠者将陡然发现，他们对太平官僚政治，既不熟悉，也不擅长。陈希真禀赋非常，他超越对功名权势的执著，从而规避了宋江的命运。然而遁世修身，意味着放弃在伦理意义以及在政治意义上“忠义”的职责。对一部许诺重振“忠义”之德的小说，如是结局只能传达相反的资讯：它凸显的是出世的逃避，而不是入世的义务。恰恰在贼寇被扫荡一空之际，侠客也失去了存在的意义。

从晚清直至社会主义时期的批评家，群起攻讦《荡寇志》，因为该书弥漫着浓厚的忠君思想。然而这些批评家自身的“进步”行为每与俞万春的封建思想若合符节。他们力图确立新的集体化权力，以取代旧的集体化权力，如此，他们不过以新的方式重复了俞万春的反动表现。难怪他们才是《荡寇志》内在政治话语的忠实消费者。

在我看来，对《荡寇志》的考察，必须参看《水浒传》叙事传统所具有的不稳定的政治语义学。《荡寇志》的“新”意，来自其与《水浒传》传统的激进对话，无论其前提何等保守。借助夸张的修辞，《荡寇志》试图弥合《水浒传》话语中君权与民权、盗与侠之间的裂隙。然而当它仓促解答旧问题时，却引发了更多的新问



题，因此颠覆了作者所要陈述的政治目的。换言之，该小说重现的历史语境，正显示一个意识形态崩溃的时代。“五四”一代以及左翼批评家有充分理由对《荡寇志》表示不满，但他们并未细思这部小说之所以表里不一的深刻原因。相反地，他们可能通过（否定性地）回应《荡寇志》的论点，压抑了自身对时代的困惑不满。也许这便是我们从《荡寇志》中习得的教训：那些声称热爱过去的人，反而能够发现现代性，而那些自认痛恨传统的人，却反而成为传统的意外传人。

二　虚张的正义

对嗜读晚清侠义公案小说者而言，《三侠五义》可谓此中翘楚。公正无私的清官包龙图以身涉险，亲断疑案，他麾下的侠客护卫左右，有令则行。这一切使该小说无论在主题上，还是在人物塑造上，都成为后世侠义公案小说竞相效仿的典范。《三侠五义》的“作者”（或曰编者）通常以为是道光年间著名的说书人石玉昆（1810—1871）[39]。时至今日，包公仍旧是中国通俗文化至高无上的正义化身。包公这一形象可上溯至宋话本与元杂剧[40]，有关包公的说部系列出现于明朝。[41]学术界通常认为，石玉昆首将前朝流传的各种包公故事素材，整合而成一部脚本，并用于他本人的说唱表演中。[42]《三侠五义》乃石玉昆（及其友人）根据其脚本整理而成。

政治动乱与官僚腐败，通常被视为驱使晚清听众遁入幻想世界的两大主因。在幻想世界里，清官实施法律，维持秩序，而侠客则独行其是，以非常手段呼应法律和秩序。但晚清侠义公案小说所揭示的，则颇具当时折衷主义审美趣味：《三侠五义》尝试着将侠义和公案两个传统结合起来。此一做法即使不是首开先例，也算得上是最受欢迎的。[43]前文已指出，侠客之所为，是要践行个人的行为准则与义气，而清官则奉天子和社稷之名来



执行正义。我们不能忘记的是，侠客时常被等同于法外之徒，而其对抗的，恰恰是通常作为法律之化身的清官。

晚清侠义公案小说家洞识到，表面上相互排斥的侠义传统与公案传统之间，存在着共性。在惩恶扬善的名义下，侠客与清官终将发现他们能够携手成为最佳搭档。[44]他们愿意暂时忘却朝廷命官可能被权力腐蚀，法外之徒也可能被叛逆思想玷污的流弊。因此侠义传统与公案传统的合流，对许多批评家来说，是等而下之的信号。[45]然而，清官与豪侠之间的合流，同样指出了太平天国之后大众想象的一种悲观的转折。[46]侠士与清官的合作，在《三侠五义》中与其说加强了，不如说混淆了两个小说传统中分别阐述的正义观。当侠客牺牲自身的行为准则换取法律捍卫者的位置时，他其实回应了急转直下的时代气氛：传统个人与家国权力的分界，正在迅速土崩瓦解。而当朝廷命官倚赖法外之徒或者金盆洗手的侠客来维系社会秩序，正义真正得以伸张的方式，就不能不启人疑窦。

与大多数批评家的论点截然相反，我认为《三侠五义》之类的小说所表述的，不是一代国人面对历史一种浮夸的妄想，而是一种深沉的幻灭。在新一代作家（如刘鹗、李伯元和吴趼人等）对晚清法制发动全面抨击之前，《三侠五义》这样的"保守"之作已经对晚清的政治秩序和社会秩序提出模棱两可的疑问。如果晚清读者消费《荡寇志》以求舒缓焦虑，那么《三侠五义》中的侠客"乐为臣仆"，必定标志着晚清政治想象中一个更为不祥的转捩点，它指向一种方兴未艾的无名怨怼。俞万春至少在国家层面上，维系正义与邪恶、官府与强盗之间清晰的划分，而石玉昆及其编者则泯除了这一划分。

此处必须重提《水浒传》对晚清侠义公案小说家经久不衰的影响。在《三侠五义》之类的晚清侠义公案小说中，足本《水浒传》叛逆者一厢情愿、勤王保国的渴望，终于得到美满补偿。19世纪中叶《荡寇志》中潜藏的悖论（盗匪叛逆者永远不可饶恕，然

而如果不重用收编反正的叛逆者，就无法终结叛逆者不忠之举），到了70年代的小说中竟成为大众居之不疑的叙事原则。如果说俞万春对强盗的过度责难，暴露出他对正统权力一去不返的绝望心态，那么，石玉昆及其编者对侠客之驯化的过度吹捧，正暗暗表达了对正统权力之无望的一种更为现实，也更为犬儒的看法。

我将从石玉昆的《三侠五义》以及刘鹗的《老残游记》中抽取两个实例，以阐述自己的观点。《三侠五义》第八十四回，包公的门生颜查散被仁宗天子升为巡按，前往洪泽湖一带稽查水灾，兼理河工民情。在其随行护驾者之中，最为突出者为年轻侠客白玉堂。此人相貌英俊，武艺超群，且性格桀骜不驯，连当今圣上都深晓其名。颜大人从水灾难民处获悉，他们连年受水怪滋扰，苦不堪言。白玉堂接管此案，识破谜团：水怪乃一群水寇所扮，夜间滋民扰事。后来，颜大人又经翻江鼠蒋平查明，这些水寇正效力反贼襄阳王。他们不但劫掠船客和居民，而且是水灾的直接肇事者！他们拆埽毁坝，俱是有意为之，以为襄阳王谋反铺平道路。

这一节虽非小说最流行的片段，但包含了侠义公案小说情节模式的所有要素：一名临危赴命的清官，一群护卫清官的侠客，一次自然灾害，一桩谜案，以及最饶有兴味的、一场危及天子权力的阴谋。这一节对于白玉堂后来的故事，也至关重要。由于其赫赫功绩，颜大人、白玉堂以及其他护驾之侠皆受到天子的擢用。然而新的使命更富挑战性，他们奉诏探查襄阳王的阴谋。

在这几回，白玉堂与侍奉包公以及颜大人的其他四名护卫，并无显著不同。绰号五鼠的这五位侠义兄弟，通常是五人并称，不分轩轾。出于钦慕之情，四鼠相继归顺包青天。而其时白玉堂仍逍遥江湖，不肯就范。白心高气傲，藐视那些甘为朝廷命官俯身效力者。尤其当他的对手，绰号“御猫”的侠客展昭，因护主



有功而受天子嘉赏后，白玉堂又妒又恼，犯下一系列奇案，以炫耀他本人的胆量。他私闯御花园，杀太监郭安，题诗警醒天子（第四十一回）；他施巧计，在太师府戏弄老贼庞吉（第四十三回）；他还在开封府智盗包公的三件宝物（第五十回）。然而，白玉堂性格中还有另外一面。他与青年儒生颜查散萍水相逢，结拜为友。当颜查散后来受诬牵涉命案，锒铛入狱时，白玉堂又私闯开封府，留下钢刀与柬帖儿，上书四个大字提醒包公："颜查散冤"（第三十八回）。

既然行动的理由是正义的，那么闯，无论是身体意义上的擅入禁地，还是思想意义上的僭越礼仪，在白玉堂看来，都是侠义行为的真谛。当其他侠客相继被包公收服之时，白玉堂仍旧固守他本人伸张正义的方式。他胆大包天，私闯御花园、太师府以及开封府。尽管这一切的"闯"充分彰显了他本人的武艺和胆量，也彰显了他的义气。然而，穿梭往来于伦理的空间设置及想象的界线，"闯"既可以是闯荡天下，也可以是闯入禁地。小说中邪恶的强盗只是一伙全然不知限制为何物的"闯祸者"。白玉堂本人却在"侠"的圭臬与"盗"的行径间摇摆不定，他的擅闯行为具有极不稳定的特性。这些行为也使其结义兄弟陷于窘境，因为白玉堂之所为恰是他们声称要摒弃的那套行径。

"闯"的不稳定性倘若对上法律设施，就会变得更为复杂。如果说"侠"与"盗"是自行赋予"闯"的权利，那么清官正与之相反，是法律赋予他们"闯"——干预——的资格。侠客一旦被朝廷驯化，便具有了探案者的角色，也就能以官府的名义闯出闯入，探查隐情。理想上，侠客能否有资格成为官府探案者，取决于他们是否经验丰富，久闯江湖。然而问题是在伸张正义的过程中，侠客的个人规范与法律的公共规范能否平行不悖？侠客能否在不干犯法律的禁忌，又不为法律所局限的条件下，实行他本人的原则？这正是白玉堂的悲剧所在。

《三侠五义》中的白玉堂

胡适在重读《三侠五义》时，曾盛赞白玉堂这个人物。白玉堂为人有很多短处："骄傲，狠毒，好胜，轻举妄动。"因为这些毛病，他最终以死履险，尸骨不全。但正如胡适所见，也恰恰由于他无法祛除这些短处，白玉堂超越了那些"全德的天神一样"的英雄，成为小说最鲜活生动的角色。[47] 此外，无论白玉堂的性格有什么样的缺欠，他毕竟是一位可信的侠义英雄。一名侠客倘若不是出于争强好胜或者古道热肠，绝不会挺身犯险，也不会甘受孤独不群的生活。在一部讲述官府与侠客大和解的作品中，倘若我们仍要找寻一种失去的任侠风格，白玉堂堪称最后一位英雄。

这便是小说第五十八回白玉堂的驯服，必须被视为情节转捩点之原因所在。此一回，白玉堂落入其结义兄弟所设的圈套。当他终于被众人说服，认识到自己偷盗三宝已近乎触犯天条时，锦毛鼠身着罪衣罪裙，拜见包相。在石玉昆的作品里，白玉堂如此感佩于包公的知遇之恩，于是马上臣服这"好一位为国为民的恩相"，摇身一变为他从前鄙视的开封府护卫的身份。

白玉堂被驯服的过程，标志着《三侠五义》公案层面的胜利。然而，尽管白玉堂尽心尽职护卫包公与颜大人，他从未曾真正转变成惟命是从的官府附庸。潜藏于白玉堂身上的躁动精神，仍驱策他与同僚争强斗胜，试探法律的界限，并按自己的方式伸张正义。正是白玉堂身上这种永无止息的情绪，使《三侠五义》一书的侠义部分生机勃勃。白玉堂行侠仗义的渴望终于找到发泄途径：他帮助颜大人解开了洪泽水怪之谜，并被朝廷派去查访襄阳王的阴谋。

对《三侠五义》之类颂扬执政王朝合法性的小说而言，襄阳王的谋反实为必不可少的片段。这个阴谋如此庞大，乃能将形形色色、大大小小的罪恶全部涵盖其中。襄阳王是最为棘手的首恶，他使仁宗的天下岌岌可危。反讽的是，这位襄阳王反倒"有助于"巩固官府与侠客之间缔结的联盟。这场危及社稷的阴

谋荡涤了侠义和公案两种模式间残存的一点冲突。

颜大人及其护卫得知襄阳王正秘密策划一场大规模的叛乱，而谋反者的盟书就藏在冲霄楼。正当群雄谋划如何盗取盟书的时候，襄阳王派遣的神手大圣邓车居然私闯颜府，盗走按院的印信。此事大大激怒白玉堂。他不耐烦群策群力，决定单身一人去盗盟书，全然不顾冲霄楼上致人死命的铜网阵。

白玉堂三探冲霄楼，只在最后一次方才进入楼内。正当他试图拿取盟书之际，“觉得脚下一动……滚板一翻。白爷说声：‘不好！’身体往下一沉，觉得痛彻心髓。登时从头上到脚下，无处不是利刃，周身已无完肤。”冲霄楼的守卫前来捕人时，只见铜网之内“血渍淋漓”。[48]

白玉堂命丧铜网阵值得我们细读。铜网阵依照神秘道教原理设计，歧路密布，有如迷宫，更潜藏致命器械。甚至最为机敏的闯入者，也难逃厄运。诚然，古代历史演义与神怪小说充斥着各色奇门诡阵，譬如《封神演义》、《水浒传》，甚至《荡寇志》所布的“阵”。绝大多数“阵”的操纵，或通过妖术，或借助人力运筹。铜网阵则与众不同。它是一个巨型机关，无须常人或者超人的中介作用；它是一个自动装置，锁簧一旦上妥，便可产生致命威力。

虽然机械装置的意象很容易附会为现代机械性对传统世界的侵入，但我无意夸大此一现代性在《三侠五义》中的意义。这毕竟是本保守的传统小说。我想指出的是，倘若铜网阵确有现代色彩，那就是它象征性地表达了社会技术方面的变化——亦即臣民的个体行为被道德/政治手段操控方面的技术变化。铜网阵的核心处，是一封绝密的盟书，所有参与谋反的逆子贰臣，赫然都名列其上。正是这一机密，令世间秩序危机四伏，并波及当今天子的权力。遵循小说逻辑，铜网阵必须被捣毁，叛徒必须被绳之以法，好完成上自国家下至叙事的合法性。这一切“热闹节目”，俱在续书《小五义》中大见分晓。然而，白玉堂却无缘破



解铜网阵之谜。甚至在遭到惨死之际，他还全然不知究竟发生了什么。

白玉堂的一生以无拘无束的侠客知名，从不受藩篱羁绊。可以说，借助“闯”这一行为，他展示了自身的心高气傲，并承担了种种非常甚至非分的使命。在一种以生命做赌注的职业里，白玉堂遇害铜网阵固然令人扼腕，却也算得上是求仁得仁，死得其所。然而有鉴于《三侠五义》的主题讲述的是侠客的驯服，白玉堂遇害的方式便出现了歧义。白玉堂擅闯襄阳王领地，原非巡按的指派，而是想以自己的方式立功扬名。换言之，他的行动未必受社稷安危之大业所驱驰，而是个人的气性使然。白玉堂惨遭荼毒之际，究竟未能探明脱身铜网阵机关的方法，一如他未能学会在法律机制中生存的奥秘。

面对白玉堂的铜网阵之死，无论是襄阳王还是执政的官府，都算去了一桩大患。对襄阳王而言，锦毛鼠之死意味着他的阴谋扫除一大障碍；对官府来说，锦毛鼠之死则带给那些心存最后一丝英雄情结的侠客一个现成的教训。铜网阵因此成为一个政治机器的象征形式。传统的英雄好汉倘若以身试法，擅自闯越，这一机器转瞬之间便可将之吞得尸骨无存。石玉昆及其编者对官府收编铲除法外之侠的做法，显然并非无动于衷。白玉堂之死其实质疑了正义的理想逻辑，并且暗示出一个专权或极权的官府，终能把所有对抗力量一网打尽。

铜网阵一节亦使我们怀疑，它是否不仅吞噬侠客，也威胁命官。包公或颜公这样的朝廷命官只有在皇权无可置疑的前提下，才能践行自己的使命。铜网阵这一节暴露了清官与侠客通力合作时的一个盲点。不论是收编归顺还是矢命效忠，他们其实并无法完全掌握或理解权力机器与司法机器的神秘性。值得注意的是，铜网阵是由襄阳王这个有贰心的皇亲国戚所装置，侠客与清官都无法接近这一“机器”的核心。其装置只能由极少数的自膺天命者所驱动。

我以为，白玉堂私闯铜网阵不得好死这一事件，是近现代文学首次处理个人主义英雄与政治机器间的斗争。这一主题将迅即充斥于20世纪的政治小说、革命演义以及政党历史的“叙事”中。白玉堂不仅仅是胡适所见的生动人物而已，他还践行了一种个人英雄主义的宿命。锦毛鼠之死，不禁令人重新思考在政治机器愈发精密和自动化的时代，侠客(或者现代时期的革命战士)如何安顿自己的所思所行。

在《三侠五义》高潮迭起的叙述底下，一条忧郁的线索挥之不去。随着白玉堂之死，群雄之间逐渐滋生疲态，就仿佛他们陡然意识到一种古老的英雄主义终究不再。小说行将煞尾之际，襄阳王的阴谋仍方兴未艾，而铜网阵兀自巍然屹立，难以攻克。《三侠五义》便在这样的悬疑中戛然而止。古本《水浒传》的梁山好汉就算被招安的朝廷背叛时，仍旧择善固执，践行了自己悲剧性的命运；《荡寇志》的梁山强盗则以全军受剿尽灭，完成了叛逆的野心。相形之下，《三侠五义》的众家侠士仅仅是因年迈体衰，相继退隐。在续书《小五义》中，由他们子侄一代接手平叛大业，“后辈继起，并有父风”。邪恶的铜网阵终被摧毁，但那诱使男女英雄或妥协、或反叛的无形“机器”，却只是更为可怕地运转着，一直延续到20世纪。

《老残游记》第十六回，县令刚弼受上方委派，前来讯断女犯贾魏氏因通奸事发，毒害夫家十三口人命一案。受刑之后的贾魏氏“一丝半气”地回答，她没有奸夫，实在无从捏造。刚弼对此大为恼怒，而悄悄立于差役身后的老残：

> 又听堂上把惊堂一拍，骂道：“这个淫妇，真正刁狡！拶起来！”堂下无限的人大叫了一声“嘎”，只听跑上几个人去，把拶子往地上一摔，“霍绰”的一声，惊心动魄。
>
> 老残听到这里，怒气上冲，也不管公堂重地，把站堂的差人用手

分开，大叫一声："站开！让我过去！"差人一闪。

老残走到中间，只见一个差人一手提着贾魏氏头发，将头提起，两个差人正抓他手在上拶子。老残走上，将差人一扯，说道："住手！"[49]

早些时候，老残从友人黄人瑞处得知，此案乃一冤案。愤于刚弼的偏执与残忍，老残凝神命笔，自愿修书禀告刚弼的上司庄宫保和白太守，以解救无辜。庄白两人感于老残申诉，批驳此案。老残惟恐无法及时知会刚弼，决定亲走一遭。于是在上文援引的场景，他不经允许，擅闯公堂。老残的及时闯入，制止了刚弼对无辜贾魏氏的另一次拷打。在下一个场景，刚弼无奈，只得奉谕放了魏氏父女。

老残亲身卷入贾魏氏十三人命案这一情节，构成了刘鹗《老残游记》初集的最后一部分。在书中老残既是行走江湖的郎中，也是不携刀剑的侠士；既是维新变法的文士，也是守成持旧的信徒。[50]借着老残在自然及人文场景茕茕孑立的历险，在各层社会环境间的无定漂泊，以及同友人对政治和哲学的辩难，刘鹗展现了大清王朝崩溃之前，一幅细密生动的浮世绘。

刘鹗的一生充斥着冲突与矛盾，与其笔下的主人公颇为相似。铁云先生既是自创一格的实业家，又是保守的学者，既是古物鉴赏家，又是外国投资者的中间人。[51]虽然刘鹗从不曾刻意经营小说，以为主业[52]，但《老残游记》足可使他跻身时代最敏锐的文学心灵之列。他凭生花妙笔，捕捉了民族危亡时刻，一代文士义愤与挫折、梦魇与痴想的复杂谱系。

《老残游记》曾被解为谴责小说[53]，寓言叙事[54]、浪荡冒险小说[55]，抒情小说[56]，以及"中国现代第一部政治小说"[57]。虽然这些评定足资证明该小说情感和思想上的复杂性，但尚有一个层面犹待讨论——即《老残游记》亦为一部侠义公案小说。无论是人物塑造还是情节设置，这部小说都受到侠义公案小说惯

用手法的启发。然而刘鹗创作《老残游记》的方式却一反传统，并且质疑了该文类所仰赖的逼真性(verisimilitude)。《老残游记》以一种独特的方式，处理了正义、英雄主义以及政治作用(political agency)等概念。这些概念在此后的数十年中，将是许多中国作家梦系魂牵的问题。准此，它更接近于现代小说。

《老残游记》所深刻关注的是乱世中，公共正义与个人正义的分野，所以它并不全然吻合传统侠义公案小说的要旨。譬如，老残擅闯公堂乃基于路见不平、拔刀相助的义愤——这是深为侠义传统所敬重的美德。然而细读之下便可发觉，侠义传统其实是以相当矛盾的方式被讲述出来的。《老残游记》引入了一群"清官"，然而他们却并非传统的包公或施公再版。这些清官恰恰因其清廉，比赃官危害社会更甚。小说刻画的侠义之士老残，既非身怀绝技，也不具备传统侠客必有的勇武之躯。那么在何种意义上，我们仍能称《老残游记》为侠义公案小说呢？我们又是以什么方式从老残的"缺欠"——残——中，洞察到中国现代政治意识的先兆呢？

《老残游记》的付梓，恰值侠义公案小说的繁盛期，同时精英文士倡导的"新小说"也正方兴未艾。《三侠五义》之后，各种续书和仿作接踵而至。这些作品孜孜于绿林侠客归顺朝廷、讨逆平叛这一主题，而英雄结义的规模也愈来愈大。略加浏览若干小说的篇名，诸如《七侠五义》、《小五义》、《英雄大八义》、《英雄小八义》、《七剑十三侠》与《七剑十八义》等，即可明了。当然，侠客群策群力，乃谐仿《水浒传》一百单八将的联盟。但他们站在朝廷合法权力的一边，借兄弟结义之名集体行动，效忠皇家，已将传统侠义精神大打折扣。而老残一禀走方郎中的形象，孑然独立、漂泊四方。他忧心国事，反抗强权，力挽狂澜于既倒。他也许缺乏尚武好勇的形象，反而更为传神地重现了古老侠者的原型。

老残虽为奔走江湖近二十年的郎中，但对江湖世界却并不



陌生。小说第六回，老残回想无私然而酷虐的太守玉贤的恶行时，“不觉怒发冲冠，恨不得立刻将玉贤杀掉，方除心头之恨”。这刺杀酷吏的念头，绝非除恶的合法方式，却流露出老残根深蒂固的侠义性情。第七回说到老残二十几岁的时候，已经看出帝国将来必有大乱，所以他极力留心将才，颇有“谈兵”之友。其时相往还的众人有“讲舆地，讲阵图，讲制造，讲武功的”。但后来他们终于明白，治天下的又是一种人才，须有经世方略之道，而他们所讲所学的内容，毕竟无用。结果“各人都弄个谋生之道，混饭吃去，把这雄心便抛入东洋大海去了”[58]。

然而老残与这帮各有所长的侠义兄弟从不曾割断交情。当与县令申东造密商如何控制盗案，为民除害，又能使地方安静，维持社会秩序时，老残推荐了一位莫逆之交，即闲居田园、隐姓埋名的武功高手刘仁甫。老残预言道，只要刘仁甫移驾申东造所辖之县，“不消十天半个月，各处大盗头目就全晓得了，立刻便要传出号令：某人立足之地，不许打搅的”。[59]蒋逸雪和刘大杰两人都认为，刘仁甫指的可能就是刘鹗的好友大刀王五——即那位因与戊戌变法诸君子交往甚密而声名遐迩的传奇人物。[60]

因此，老残擅闯公堂的行为，并非如某些批评家所言，是性格的突变，而应视为其固有侠义性情之流露。老残与无辜的贾魏氏素昧平生，却愿意仗义搭救。他的义举表现出传统侠士见义勇为、在所不辞的真谛。正当老残设法解救贾魏氏之际，他也同时卷入赎救妓女翠环一事（否则翠环会被转卖到更为凶险的妓院）。“天下事冤枉的多着呢，但是碰在我辈眼目中，尽心力替他做一下子就罢了。”[61]现实中的刘鹗在庚子后自发承担拯救饥民的使命时，也一定怀有同样的想法。刘鹗与侵入北京的俄军协商，购得太仓储粟，以振北京饥困。但此举未获清廷允许，终控以私售仓粟的罪名，流放新疆，次年病死迪化（今乌鲁木齐）[62]。

尽管老残身体力行着侠义规范，他却并非一个职业侠客。他以一介郎中身份，擅闯公堂，施行解救之举，无疑带来强烈反讽意义。尤有甚者，老残在公堂上所面对的刚弼，并非传统意义上的“恶”官，而是以清廉著称的“好”官，一如前文所论的清官。刚弼此人史有所本[63]，他自傲一己的公正廉明，反而沦为毫不宽容变通的酷吏，恰如他的名字的同义语“刚愎自用”所表明的。

刘鹗对侠义公案小说的颠覆现在可以看得更明白了：老残既非侠客，刚弼亦非清官。刘鹗似乎暗示，一个徒有其名的清官可以成为对正义最大的嘲弄，恰如一个名不副实的侠士是对正统任侠精神的调侃。李欧梵在研究《老残游记》时，称老残为“文侠，而文侠用头脑与药草，而不是凭借刀剑，来洗雪社会的不公”。[64]但“文侠”一词在此却可引发一种吊诡解读。老残以笔代剑，匡正谬误；以墨代血，鏖战于社会正义的沙场。然而他果真能以笔墨为武器，重演古老侠义的凯旋吗？

在一个钱能通神的司法体制中，刚弼拒不受贿，诚属罕见，他确有自傲的理由。然而他在刻意维护自己清廉的形象时，却将美德变成了邪恶。贾魏氏锒铛入狱后，其家人遵循官场惯例，以数量可观的银两打点官府。刚弼非但没有马上退还银两，反而将之用作贾魏氏有罪的新证；他坚信，清白无辜的被告当然不会行贿朝廷命官。他以种种刑法拷打这一女子，迫使她承认想当然尔的罪嫌。刚弼的作为，令刘鹗在十六回末写下一段有名的评论：

> 赃官可恨，人人知之；清官尤可恨，人多不知。盖赃官自知有病，不敢公然为非；清官则自以为不要钱，何所不可，刚愎自用，小则杀人，大则误国。……历来小说皆揭赃官之恶，有揭清官之恶者，自《老残游记》始。[65]

刚弼傲慢自恃，导致误判，于是老残意外披挂上阵，查访冤



屈。他仔细搜罗线索，访谈证人，然后设下埋伏，诱捕真正的嫌犯与同谋。老残最终成功地捕获了真凶，由于他的智慧与敏锐，叙事者称老残为中国的福尔摩斯。[66]然而故事并未就此打住。老残查悉真凶所用之毒药"千日醉"并不能致人死命，只要找到神奇的"返魂香"，就可起死回生。历经一系列巧合，老残终于寻得解药，使十三条人命死里回生。

从（中国的）福尔摩斯到妙手回春的活神仙，老残这一角色的转换，着实令人惊愕。批评家常指斥解药一节是一大败笔，有碍小说艺术连贯性。[67]然而细读之下即可发现，刘鹗本人对此节的反常，并非全然无所知觉，他提到福尔摩斯也不只是人云亦云而已。

解读十三人命案与误判贾魏氏一节，必须参照上文提及的一个平行（却几乎完全被忽略）的情节：即老残赎救妓女翠环的故事。翠环是齐东县黄河大水灾的幸存者。她本生于富庶之家，住在官堤与黄河之间一块膏腴之地。[68]某年黄河即将决口，山东抚台庄勤听取一名南方才子的建议，放弃官堤与黄河之间五里宽、六百里长的沃土，以便拓宽河道，缓解洪峰。然而这个区域人口稠密，而且当地农人已自发修建了民堑，以抗洪水，保全耕地。由于害怕堤里百姓反对官府决策，庄抚台同意保守秘密，直到洪水泛滥前的最后一刻。面对将要死人无数的水患，庄抚台"没法，点点头，叹了口气，听说还落了几点眼泪呢"[69]。抚台庄勤"慈祥恺悌，齐人至今思之"。换言之，他本是一名"好官"[70]。无奈惟此治河一端，不免乖谬；他以为让数以千计的百姓家破人亡，是不得不如此的权宜之计。

然而也恰恰是这同一个庄抚台，在最后一刻解救贾魏氏于刚弼之手。他在《老残游记》中充当了解围人物，凭他的权力老残才得以擅闯公堂。但老残可能未意识到正是这同一个庄宫保，间接戕害了数以千计的黎民百姓。这"慈祥恺悌"之人解救



了一个清白无辜的受害者，却也葬送了十万无辜的百姓。倘若十三条人命这一奇案当称杀人重罪，那么，诸如刚弼这样误判无数、滥用死刑的“清”官，又做何想？倘若官职卑微的清官如刚弼者，因戕害十数良民而遭受谴责，那么，官高位显的“清官”如庄宫保者，荼毒数千万无辜百姓，又当如何处置？老残并未转而谴责庄宫保。他力之所逮毕竟是解救为数戋戋的几人于水火之中。尤有甚之，他只能借助身居显位（其罪行也更大）的清官，来左右官职卑微的清官，以遂自己的义举。

刘鹗对福尔摩斯形象的诉求，因此产生了另外一个向度。诚如上文所论，《老残游记》这部小说颠覆了传统清官的形象。刘鹗以郎中老残取代刚愎自用的“清官”刚弼，他心目中可曾有“英国侦探”的身影？因为福尔摩斯就是在司法体制之外探明疑案，匡扶正义的。《老残游记》中的“清官”显然不再是能够洞幽烛微的特殊人物。当“清官”被自己苦心经营的形象翳蔽双目之际，是一个“走方郎中”帮助他们睁开眼睛。

老残作为现代侦探的才能，不仅仅局限于破解十三人命案这一功绩。早在贾魏氏人命案一节之前，老残的种种探查已然出类拔萃。而他最为惊人的发现，无过于清官才是社会动荡之根源。除开揭露流氓恶棍的罪行，老残更指出了不公的真正根源：他把过错归咎于朝廷命官，尤其归咎于清官。换句话说，《老残游记》全书真相大白时，清官——法律与正义的象征——才是最终的罪犯。还能有比这更为出人意表的侦探结局么？我认为，这才是我们将老残与福尔摩斯相提并论的真正原因之所在。

然而老残刚刚洞察到这一“清官”即乱源的秘密，就又转而向其求助，以解救被无辜判刑的贾魏氏。尽管老残的睿智超乎寻常，他对善的渴望使他不得不接受对恶的妥协。白玉堂死于铜网阵，也完成了自身的侠义理想。而现在我们看到老残陷入比铜网阵复杂且血腥千倍的政治机器中，不能脱身。刘鹗对侠义公案话语的改写，因此在叙事层面以及司法层面，都触及到合



法性消失的困境。如果说白玉堂等侠客尚无法理解吞噬他们的机制，那么老残则是领悟了这一机制，却无从逃避。

在法律正义与诗学正义一概付诸阙如的情况下，老残这位“走方郎中”必须诉诸其他救济行为。就在洞察十三人命案后，他的故事遁入一个幻想世界；他借助神奇的“返魂香”，令十三个安葬已有时日的尸首起死回生。与此同时，老残将翠环赎出后，众人劝他纳翠环为妾，因为这位家破人亡、楚楚可怜的女子实在没有什么像样的前景。这两个结局——“返魂香”及纳翠环为妾——绝算不上是什么令人满意的结局。它们显得敷衍，以致读者不禁会怀疑是否刘鹗言不由衷。

老残决定迎娶翠环，令我们想起话本《赵太祖千里送京娘》中赵匡胤的悲剧故事。[71]在那则故事里，宋室江山的开创者赵匡胤从强盗手中救出良家女子京娘，并护送她千里之遥，回至家中。虽然两人一路上相守以礼，却无法阻止京娘一家及其邻人的猜疑。赵匡胤为证明自身清誉，拒绝京娘之父劝他迎娶京娘的提议。他“义正词严”地坚持自己“坐怀不乱”，结果却是京娘虽然平安归家，却不堪忍受三方的污辱（先是强盗，随即是赵匡胤以及她自己的亲人）而悬梁自缢。一场合乎人道的义行，却沦为惨无人道的悲剧。

赵匡胤的故事也许会使现代读者大惑不解，然而却使传统侠义道德规范的突兀处，一展无遗。[72]在老残与翠环完婚这一安排中，读者可以看到，这类侠义道德风范所发生的变化。刘鹗将一出本来可以大书特书的道德正剧（就像赵匡胤的故事那样），转写为一出因循人情（expediency）的喜剧。借此老残避免了古代侠士的不近人情，其代价却是一场出人意表的婚姻（当然，这场婚姻最后还是不了了之）。

老残的行程开始时，他为山东大户黄瑞和（黄河的象征）开了一帖药方，治疗他浑身溃烂出洞的奇病。在小说初集结尾，借着“返魂香”老残又创造了另一项起死回生的奇迹。刘鹗似乎有



意为读者开立一服寓言性的、虚幻的药方。救济恶官造成的种种不公，需要(返魂香那样)起死回生的奇迹。正如他的小说以一个虚构的寓言始，他以又一则虚构的寓言终。老残深知世间有难以计数的不公。身陷其中，他只能尽一己之心而已；他只能体认到他本人及他人侠义行为的不足。这正是他的悲怆之所在。如老残解救贾魏氏以及解救妓女翠环的行动所示，他每一次闯荡之举同样也指向一种逃避；而每一次干涉行为亦终将转变为一种妥协。

结束我对《老残游记》的如是解读，不妨重提前论《三侠五义》的第一个例证。在那一节，颜大人受白玉堂以及其他侠客辅佐，前往探查洪泽湖水患。他们发现水患与襄阳王的谋反密切相关。颜大人听取当地儒生的建议，有效地阻止了灾情，而白玉堂则受颜大人派遣，探查襄阳王的阴谋。在《三侠五义》的小说世界，即便被叙述的事件的内容应另当别论，至少在话语层次上，秩序与正义仍完整结实。

相形之下，《老残游记》中的黄河水灾却远更凶险。它既是一场自然的灾害，亦是一场人为的灾害。《三侠五义》中的水灾可被合理地解释为精心策划之阴谋的一部分，最终会被公正无私的清官及其侠肝义胆的护卫所遏抑；《老残游记》的水灾却成为统领全书的一个象征，成为自然秩序与社会政治秩序必将崩溃泛滥的先兆。

这两场水灾皆可就时空型来解读。抗击每一场水灾时，侠义之士挺身而出，为了公众的正义英勇奋战。《三侠五义》中的白玉堂追索到兴风作浪、造成水灾的强盗，并最终惨死铜网阵；而老残虽则明辨黄河水灾的缘由，却空富学识，无所作为。

李欧梵认为老残为“文侠”的论述，提供了中国侠士“现代化过程”一条重要的线索。白玉堂挥舞宝剑，践行自身侠士的天职，而老残却是一名解除武装的“文侠”，惟以笔墨捍卫个人与社



会的实体。白玉堂最终丧生铜网阵，未能破解这一巨型装置的阴谋设计；而老残在写下数量甚丰的药方与控诉之后，却仍难为病入膏肓的体制，找到救赎之道。

然而老残的困境应予严肃对待。几乎就在刘鹗笔下虚构的老残重操旧业，行医江湖的同时，留日学生周树人——鲁迅——却弃医从文。他认为文学能够更为有效地促使中国走向现代化的进程。鲁迅一代承担了侠义式批判的任务，并成为侠义公案精神的不可思议的继承者。他的老师章太炎的"儒侠"论，想来或有影响？中国现代文学的主流少见侠士角色，这并非偶然，因为这一角色留给了作家。那些现代的男女"文侠"们，誓以笔墨之力，洗雪谬误，惩戒不公。鲁迅一代一方面在现实世界中扮演英雄人物的角色，一方面又谴责侠义公案小说为反动文学。他们并不真正了解自身角色的真谛，因为他们未能体会他们所师承的晚清侠义论述中的暧昧性。

三 女侠的雌伏

《儿女英雄传》第六回，公子安骥离乡背井，营救受诬被困的父亲。安骥之父安学海为官清正，却反遭贪官污吏沆瀣一气，诬他治洪不利，结果蒙冤系狱。安骥受骡夫撺掇，路上误抄捷径，反入歧途。他夜宿"能仁古刹"，不料庙中和尚乃乔装打扮的强盗。

在全书可能最为知名的一节里，安骥束手就擒。一凶僧将他缚于厅柱，扯开胸前衣衿，举起尖刀对准他的心窝儿刺去之际，说时迟，那时快，一闪白光的铁弹子将凶僧击倒。安骥骇得魂飞魄散，当他悠悠醒转时，但见两个和尚反倒血流满面，倒在地上。更使他惊诧的是，救他脱险的竟是一名女子。

《儿女英雄传》的作者乃满洲镶红旗人文康。他出身簪缨门第，但家道已经中落。[73] 文康显耀的家庭背景以及对旗人生活



鲜活的描绘，使许多学者将《儿女英雄传》与曹雪芹的《红楼梦》相比拟。[74] 但两位作家对于他们相似的文化背景的评价却极为不同。《红楼梦》抒情追忆，潜含着人生无常的反思。《儿女英雄传》则表现出对现世荣耀之礼赞，信仰否极泰来的古训。[75] 整部小说探讨世俗生活的两种理想，即儿女柔情和英雄侠义的关系，以及两者合二为一的愿景。就此要旨，现代批评家指斥《儿女英雄传》传播的无非是封建儒家思想，他们认为此书价值最多在于是部绝好的京话教材。[76] 然而撇开语言的活泼创新不论，《儿女英雄传》一书就没有别的东西值得现代读者关注了吗？

安骥在能仁古刹遭祸之前，某夜曾停驻悦来老店。一神秘女子警告他路上应步步留神。安公子慌乱之中充耳不闻，结果误陷能仁寺。而安骥的救命恩人正是老店中所遇的神秘女子。我们后来得知此女侠名为何玉凤，绰号十三妹，其父中军副将何杞被大将军纪献唐所害。十三妹避祸老英雄邓九公家中，得其口传心授，锤炼而成复仇女侠。她在袭击杀父仇人的途中，路见不平，才介入安骥的劫难。

能仁寺一节展现的不仅是十三妹高强的武艺，更是她一反成规的思想。解救安骥之后，她还在寺中发现一处地穴，那里关押着强盗掠来的许多良家女子。十三妹惊于落难女子张金凤的美貌与贤淑，不顾安公子的反对，要为安骥与张金凤执柯作伐。十三妹并非强人所难，而是希望安张两家并成一家，以便一路同行，相互照应。她倒万万没有料到这一番武断的筹划，会使她本人最终也与安骥修成百年之好。

何玉凤是晚清侠义小说最令人难忘的人物之一。对于熟悉中国古典小说女侠传统的读者而言，她的性格并不陌生。唐传奇中的红线女和聂隐娘，就其超人的剑术、神秘的身世、美艳的姿容而言，堪称何玉凤之原型。孙楷第将何玉凤的形象溯至凌濛初（1580—1644）《初刻拍案惊奇》（1628）中的话本《程元玉店肆代偿钱，十一娘云岗纵谭侠》，以及王士祯（1634—1711）《渔阳



文类》中的一则小品。[77]研究者还可为此谱系添上其他可能的来源，譬如晚明才子佳人小说《好逑传》（又名《侠义风月传》，1712年后）[78]，以及《聊斋志异》（1679）《侠女》一篇。[79]陈平原甚至认为何玉凤能仁寺连杀十凶僧，始终不忘“那一轮冷森森的月儿”，似是以“女性身份”重演《水浒传》武松“血溅鸳鸯楼”一回的复仇之举。[80]

然而视何玉凤为古典侠女的晚清翻版，仅道出了《儿女英雄传》故事的一部分。诚如其题目所表明的，这部小说的野心不只在以女侠历险的新瓶，盛装英雄主义的旧酒；毋宁说，它更想探究的是侠义英雄主义的底蕴。对文康而言，侠骨只有辅之以柔情，才算功德圆满：“殊不知有了英雄至性，才成就得儿女心肠；有了儿女真情，才作得出英雄事业。”[81]文康指出，传统小说的短处，在于无法在称颂侠烈英雄本色的同时，表述儿女情长之重要，或反之，不能在细描绵绵情意的同时，凸显英雄气概的无可或缺。《儿女英雄传》的目的便在于将儿女情和英雄义两种模式融会贯通起来。

然而，侠义的英雄义气与浪漫的儿女柔情合二而一，只是通往更为荣耀的理想的第一步。在个人追求侠肝义胆或者海枯石烂之表象的背后，是儒家伦理秩序的无上寄托，它构造了自我与家庭、社会、国家之间的所有联系。有鉴于此，文康在《小说缘起》如是言之：

> 譬如世上的人，立志要作个忠臣，这就是个英雄心，忠臣断无不爱君的，爱君这便是个儿女心；立志要作个孝子，这就是个英雄心，孝子断无不爱亲的，爱亲这便是个儿女心。至于“节义”两个字，从君亲推到兄弟、夫妇、朋友的相处，同此一心，理无二致。[82]

照这一分殊，《儿女英雄传》的真正英雄，与其说是何玉凤，还不如说是安骥。基于孝亲之情，安骥不顾自己的文弱，以身涉



险。而当他通过科举,成为忠君名臣时,他更淋漓尽致地表现将儿女和英雄集于一身的能力。尽管何玉凤武艺高强,她只有在襄助安骥,宜室宜家后,才算功德圆满,成为英雌。

在小说第二十五和二十六回,何玉凤得以与安骥一家重新聚首。其时,她的杀父仇人纪献唐已经因罪被当今天子处斩。何玉凤见父仇已间接被报,不无遗憾,便想飘然远隐。然而意外的是,她发现身旁竟有一群劝阻者:师父、嬷嬷、安骥父母、安骥的元配张金凤,全都联合起来劝她与安骥完婚。虽然何玉凤断然拒绝,但在第二十六回,张金凤舌灿莲花,“立消侠气”,而十三妹则“慧心相印,顿悟良缘”。

快意恩仇的侠女以及温柔恭顺的贤妻——中国男性文人借想象营造的女性两极——因此在《儿女英雄传》的第六回和第二十六回当中,分别得以具象呈现。小说最后几回,何玉凤与张金凤红鸾双照,“姊妹”同心,激励新郎“一意读书”,以能秋榜插花,春闱赴宴,高捷连登。自然,小说结尾是“满路春风”,一段佳话。安骥有贤妻左右,乃能践行儒家的各种理想,身为至孝之子、恩爱之夫、忠正之官——亦即清官。侠女十三妹将复仇欲望融化为忠顺之举。她这位“暖足搔背,扫地拂尘”的贤妻,拳拳服膺伦理社会,使夫君孝悌忠信,而最终获得了贤良的盛名。[83]

就在文康见诸道德胜利处,现代读者感觉的却可能是道德的堕落。当何玉凤摇身变为贤妻良母,从而展示了合乎儒家规范的妇德时,我们看到的却是她自贬身份的面目。因此“五四”以来该书频遭攻击,被视为儒家陈腔滥调的最终例证,也就不足为怪。[84]现代评者也可在何玉凤的“蜕变”中,发现中国男人如何通过公共空间与家庭空间,先将女性理想化,又将其驯化、压抑的极佳例证。有鉴于这一切对《儿女英雄传》反动思想的指控,该作又有什么现代层面可言呢?

将类似“儿女”与“英雄”这样貌似牴牾的观念,找出相辅相



成的结构，在中国古典小说的叙事方式中屡见不鲜。浦安迪曾经指出，“互补的对立”(complementary bipolarity)是中国古典小说主题和话语层面的基本结构原则之一。[85]就此意义而言，文康英雄加儿女的论述可谓浦安迪观点的极佳佐证。然而更细察之下便可发现，《儿女英雄传》不只彰显了所有道德对立互补层面，并企图将之整合到更高的秩序当中。文康的特色还在于，他将中国道德规范升华为一种想象的统一，而这种统一排除了这些规范相互辩证、抵触的可能状态。换句话说，浦安迪所注意到的“互补的对立”这一传统话语形式，被文康重新解读为一种尚未完成的统一：英雄尚非儿女，儿女亦未全然成为英雄。

在文康笔下，儿女和英雄并非理所当然的相互运转。毋宁说，它们只是道德抉择的名目，应该归结到更高的“天理人情”的层面。文康小说的戏剧性，与其说来自英雄与儿女冲突与互补状态的呈现，不如说来自这两种美德被转化为其他之物的过程。文康对于英雄与儿女的刻意统一，也许是逻辑的必然，但他因此拟想了一个单一的道德领域，因而大大削弱了传统小说的活泼性。诚如浦安迪所论，二元或多元的架构总是共存于传统说部的想象中。英雄和儿女当然是传统思想，但说部却不必以同一种道德逻辑将两者统一起来。文康强调英雄儿女的超越而非互补，他其实以此摧毁了传统道德想象所倚赖的那种“互补的对立”。就算他未能做到这一点，他也质疑了传统的二元或多元对立借以存在的那种机动性。[86]就这一点而言，他的极端保守性已带有极端激进的吊诡。

早在明末清初，若干才子佳人小说即以儒家修辞话语描述了儿女和英雄。《儿女英雄传》的叙事模式便部分脱胎于此。我们马上可以想到《好逑传》中，秀才铁中玉和才女水冰心的儿女情，如何经由一番挫折，才最终奉圣谕重结花烛。[87]侯健教授曾指出，传统的才子佳人小说将儒家美德视为叙事行为“合理性”的保证，《儿女英雄传》却有过之而无不及。它直接面对着儒家



美德的根底，关注它左右人的行为举止的力量。[88] 换言之，无论就文本自身，还是背景事件，文康将传统小说视为当然、无须着墨的前提，转变成必须仔细分疏的重心。在上文援引的段落中，文康推演了“英雄”“儿女”之义，视之为一切美德与行动的源泉：然而他所指的“英雄”和“儿女”不仅仅是意志和欲望的哲学传统，更是英雄和儿女的一整套小说传统。他孜孜以求的，是把互动互补的两个不同世界融为一体——不只是在小说理论和实践上，而且是在思想理论和实践上。

《儿女英雄传》所修正增益的，是《好逑传》的叙事传统中有关艳情与德行的两端，这便一如俞万春的《荡寇志》对《水浒传》有关“忠”“义”的叙事传统进行的补正一样。文康可谓保守者，然而，为捍卫他的保守信念，他却发展出一套激进的措辞。在我看来，不少自命前卫激进的后之来者，就算不再唱和文康的儒家老调，也至少挪用了其修辞模式，以求取意识形态辩证的超越。我用“修辞模式”一词，既指实际对话的场景，亦指叙事序列的铺排，前者使文康赢得了京话大师的美誉，后者则促生书中各种观念交锋、论争以及思辨的过程。

何玉凤惊人的脱胎换骨，也应重新审察，权且不论她最终服从的道德信条的内容如何。要紧的是，惟有对这一道德信条俯首帖耳者，方能获致英雄真谛。何玉凤必须历经内心煎熬，方才能学习成为真正的英雄。这一修习过程，以及随之而来的思想的彻底的转变，将重复出现在中国现代小说许多女性人物的历险中。晚清与“五四”的作家相似，都倾向于将一名性情不俗、举止浪漫的女性投入乱世中，考察她历险和抗争的方式，直到她在意识形态上实现其命定的女性特质。虽然这些现代作家鄙视文康的儒家姿态，反讽的是，他们为笔下的女主人公安排的一整套叙事模式——将她们付诸考验，使之脱胎换骨，大彻大悟——这一切却极为接近文康驯化何玉凤的方法。

《儿女英雄传》第二十六回，何玉凤与张金凤促膝长谈与安骥缔结良缘的得失；何玉凤终于服膺张金凤的“现身说法，十层妙解”，而“灵犀顿悟”，“立地回心”。许多评家视此章节为全书思想堕落以及结构滑坡的标志。二女长谈儒家忠孝节义，无疑冗长累赘，矫揉造作。但从先前的讨论出发，我们可以理解，这一回才是《儿女英雄传》全书真正的“行动”的精华要害。这两个女性角色对什么是真正的女性的论辩，将成为一个经典场面，引发了现代小说中许多类似的情景。

在前一回，安骥的父母力劝何玉凤与子完婚，终于未果。张金凤则另辟蹊径。她对何指出，何玉凤在能仁寺迫使安骥完婚之时，已与安骥结下不解之缘[89]；而且自能仁寺后，种种征兆一直萦绕着何玉凤的命运。一旦安何两人同结百年，何玉凤便能延续何家一脉香火，“永永不断”。倘若她仍旧形单影只、浪迹江湖，何玉凤必将磨折无限，命乖运蹇。张金凤最后劝告何，应承这门亲事，非但不背叛侠女的道德准则，恰恰相反，它将使十三妹的英雄心更为完满。

虽然姊妹两人对谈之初，何玉凤一脸怒气，冷若冰霜，但她渐渐体味到儿女和英雄并非水火不容，而是相互补充，更何况这份良缘可把两种貌似抵触的模式，引领到更高的境界。

传统观点认为，何玉凤于能仁寺搭救安骥一节，是文康侠义想象的极致。而细读全书，我以为第二十六回张金凤与何玉凤姊妹两人的对话，则是文康伦理想象的极致。能仁寺一节涵纳许多暴力成分，而我认为第二十六回同样承载着暴力：这是生活方式的冲撞带来的暴力，是思想禁锢（或解放？）带来的暴力，也是意识形态强行夺回十三妹所带来的暴力。何玉凤被迫重新诠释她从未质疑过的价值观念，她禁受了极大的内心斗争。而她战胜自身狭隘的理性的过程，其惊心动魄的程度，绝不亚于手刃十余名歹徒的能仁寺一节。所有英雄历险与儿女遭遇，全都是为成就何玉凤回心转意这一场景所做的准备。她的逆转，不仅



仅是一则有关委曲求全的故事，这更是一部演绎“他化自在天”之天启的故事。

顺着张金凤的锦心绣口，何玉凤领悟到她还需要孜孜不倦的锻炼，才能成为理想的女中豪杰。回首侠义小说或者才子佳人小说传统，识者几乎看不到有哪一个人物，曾经如此困扰于英雄与儿女之间的矛盾，或者曾经如此渴望着兼英雄和儿女于一身。尽管文康的小说貌似符合“互补的对立”这一模式，但实际上，文康之所作所为乃是召唤此对立性，突出它，随即又以更高的教训化解它。这部小说的“说教性”果然非比寻常。

“文以载道”一直是古典说部创作和阅读的窠臼之一，而文康的喋喋宣教尤其像是陈词滥调。然而如上文所论，《儿女英雄传》却毕竟有别于其他古典说部，原因在于，他将道德说教巧妙纳入小说的“行动”，此行动乃是一种社会行为，由女性强加给女性，由“自己人”强加给“自己人”。文康将谆谆说教的技巧和过程和盘托出。借着这一说教技巧，所有道德/意识形态的劝戒才终于得以实践（包括文康亲撰之《序言》中的实例）。经过苦口婆心的说教，传统之互补的价值结为一体，而且是一个不由分说、一以贯之的总体。文康这一叙事模式表述了中国小说现代化过程中一种重要的，也可能是“进步的”（！）特征。它将深远影响中国现代的创作，尤其是新的道德观念与意识形态的传播正大行其道之时。

虽然在晚清和现代的新小说中，臣服于儒家说教的女性不再有踪迹可循，但是，主角被迫弃绝自身的过去，力求洗心革面、脱胎换骨的场景，在中国现代文学中可谓无所不在。受“五四”运动影响的学者常津津乐道中国女性寻找新身份时的勇气与历练。何玉凤所示范的反讽教训是，学会成为“旧女性”，与学会成为“新女性”，同样困难重重。这就是为什么直到20世纪末，何玉凤的转变仍旧如此引人瞩目的原因所在吧。女性主义者也许会对《儿女英雄传》中的性别问题意犹未尽，但此处我所探究的



是另一面向的女权问题，即，女性如何学习改头换面、再造新我。

中国现代小说中革命新女性不遗余力地试图重塑自身的例子，屡见不鲜。《儿女英雄传》让何玉凤面对她以往无法理解的女性道德观，百般挣扎，终于接纳它。我们可以发现，现代女界革命的处境与挑战，又何尝不是如此？但这种女权道德观却被冠为是“现代”而非“封建”的。但倘若文康笔下的儿女英雄实际上是对于传统的背离，那么，新女性是否也不见得像其提倡者声称的，对现代无条件地皈依呢？

在茅盾与丁玲等作家的作品里，可以看到一群新女性的造像。她们汲汲渴求成为新的理想女性的实践者。她们被教导着要牺牲个人情感，追求更高尚、更为国为民的事业，好把“罗曼蒂克”的情感升华为社会与政治的热情。[90] 如此，她们其实又踏上了何玉凤走过的路。革命进步作家从《儿女英雄传》中借用的，还不仅是其话语结构。1949 年新中国成立前，一本题为《新儿女英雄传》的小说刊行于世。[91] 在这部小说里，农家女杨小梅在转变为女同志之前，历经浪漫的情人、游击队员、暗哨、地下党员等身份嬗变的痛苦。她本人浪漫的渴望最终在为人民服务的激情当中，圆满完成。1958 年，杨沫的《青春之歌》描摹叛逆女性林道静寻求真理的过程，也是高潮迭起，开启了千百万女性读者的心扉。但我们不禁要问：何玉凤的幽灵可曾仍在引导我们对进步女性的想象？

尽管革命维新文士热中从西方思想和政治话语中撷取灵感，但当他们在想象“新小说”时，“儿女”和“英雄”又重返眼前。《儿女英雄传》刊行二十五年后，严复和夏曾佑在《本馆附印说部缘起》中声明，小说值得发扬，因为它最能表现两种人类“公性情”：一曰英雄，一曰男女。严夏二君凭借新达尔文主义的思想，认为“非有英雄之性，不能争存；非有男女之性，不能传种也”[92]。他们相信，无论野蛮人还是文明人，皆崇拜英雄，崇拜

"胜庶物而得以自存者";男女之情"固天体间一要素矣",因为这是人类传宗接代、繁衍生息的本能。[93]

更引人瞩目的是,此一时期的文人仍从侠义叙事借用形象、人物和主题,以具体呈现新的革命世界,指导新的革命行动。当激进的文人试图为现代革命事业找寻古典对应时,太史公的《史记》以及历代作者所称道的豪侠刺客,成为主要源泉之一。[94] 政党这一新概念,同以往在"替天行道"的大纛下形成的秘密会社和堂会,其实颇有渊源可寻。章太炎将"侠"的起源追溯到《墨》经,并发动"儒侠"的新理想,以与传统儒家学者文弱的形象区分开来。[95] 尤有甚者,黄遵宪(1848—1905)与梁启超同受日本武士道思想的激励,力倡效法之必要。[96] 维新者与革命者如谭嗣同(1865—1898)、秋瑾(1879—1907)、邹容(1885—1905)等,皆大声推举中国古代各色的侠客形象,从烈士、刺客、武林高手,到行侠仗义的江湖豪杰,作为自我砥砺的对象。[97] 是故当他们以身殉道时,后世之人追怀英烈,尝视其为古代侠者的现代榜样。[98] 龚鹏程已指出,晚清志士对于"侠"与"情"的再诠释,预示了 20 世纪中国革命话语不可或缺的侠骨和柔情的要素。[99]

在这场关诸传统的"侠"与现代的"革命者"之关系的论辩中,女性究竟如何自处?置身革命之中,她们又是如何想象一己的地位?辛亥革命前夕出现了大量女界革命组织,名为女"精武军"、女"暗杀队"、女"尚武会"、女"决死队"等。[100] 更值得注意的,是上海爱国妓女组织的"中华女子侦探团"。这些风尘女子从梁红玉和费贞娥等传奇女侠或女刺客的事迹获得灵感,她们自告奋勇,甘为革命事业的斥堠。[101] 尽管女性革命者在晚清的活动尚需更进一步的研究,但识者无法忽视几乎所有的新女性"角色",皆可在侠义公案小说中找到对应。

识者可从《新中国未来记》和《女狱花》之类的小说中,清晰地看到有志的女性如何脱胎换骨,变成革命者、改良者,或者刺客。但屡被忽略的是,倘若没有一个微妙的叙事线索串联,这些



女性人物的转变就不会那么顺理成章，让读者信服。而这正是《儿女英雄传》的主要人物何玉凤的“现代”意义之所在。何玉凤也许从不可能是新小说里的样板人物。但正如上文所论，何玉凤洗心革面、脱胎换骨这一话语模式，却萦绕着无论是女性还是男性革命者的形象。

《新中国未来记》第六回，梁启超安排一名身着男装的神秘女子出场，与小说的两位男主人公在一家旅店相识。遗憾的是，小说在这一场景中戛然而止。倘若故事继续进行，我们有充足理由相信，此女子必将成为一名女革命者。梁启超让其女主人公女扮男装，无意间暴露了他本人想像力的极限，即，除开利用侠女的古老原型，他无法更进一步描摹一位新的、富于战斗精神的女性。[102]

仿佛回应着这一未竟的新女性形象，岭南羽衣女史（罗普的化名）写出了小说《东欧女豪杰》（1902 年 11 月开始连载于《新小说》）。罗普是康有为的弟子之一，“百日维新”失败后曾随其师流亡。他所状摹的，是中国以及东欧一些女性献身革命事业的传奇。据说此书的创作，受到日文《近世无政府主义》一书的启发，该书作者是罗普在日本早稻田大学的现代欧洲史教授烟山专太郎（1877—1954）。[103]

《东欧女豪杰》的女主人公名为华明卿，本为弃婴，由一名美国在华女传教士抚养，并在美国求学。小说开场，她负笈苏黎世大学哲学系，与几名流亡的俄罗斯女革命者交好。在与这些女性交谈的过程中，华明卿得悉虚无主义者苏菲亚（Sophia Perovskaya，1853-1881）的英雄事迹。对晚清有识之士而言，苏菲亚的名字可谓如雷贯耳。她信奉民粹主义理想，参与虚无主义活动。而她刺杀俄国沙皇亚历山大二世失败，以 27 岁之芳龄被沙皇下令处死，壮志未酬，曾引来多少浩叹。也因此，苏菲亚被中国人视为爱国典范。《东欧女豪杰》未竟而终，仅仅描述了苏菲亚早年的生平事迹，但它为秋瑾、曾朴、丁玲、巴金等作家创作的

俄罗斯女英雄的现代叙事，开辟了道路。[104]

对罗普及其读者而言，苏菲亚的动人之处不仅仅在于她是一名女革命家，还因为她将中国古代的侠女风范转化为现代革命美德。从第二至第五回，读者看到居无定所的苏菲亚帮助策划乌拉尔一家工厂的罢工运动，为她自己的民族和自由党吸收新鲜血液；之后她被秘密警察逮捕，流放克里米亚半岛，她拒绝同志的营救计划，被转监后与革命同志失去联络。第五回在苏菲亚似乎逃离监狱的悬疑中倏然而止。在中国读者的心目中，苏菲亚是一名新式的、异邦的侠女，她浪迹天涯，惩恶扬善，虽为贪官污吏所扰，但舍弃个人安危，献身神圣的事业，并受到大批平民的尊敬与爱戴。

同样值得注意的，是罗普描摹的苏菲亚与校友、党内同志晏德烈（Andrei Zhelyabov，余宝权）之间的感情关系。罗普一再向读者保证，苏菲亚与晏德烈的关系是柏拉图式的纯情，从而吻合了古典侠骨柔情的浪漫情侣形象。但依据史实，晏德烈邂逅苏菲亚时已成婚在先，但二人明目张胆地生活在一起。[105]更为重要的是，苏菲亚和晏德烈既被视为伟大的“儿女”，因为他们能够超越个人情感，将之升华为人道主义境界，也被视为伟大的“英雄”，因为他们能够将舍我其谁的“小”勇转化为舍生取义的“大”勇。这不禁令人想起《儿女英雄传》的主旨。虽然罗普描写的激进分子以粉碎一切人类建制为依归，但其笔下的苏菲亚和晏德烈却更像晚清版儒家美德的典范。

在《东欧女豪杰》仅有的五回当中，中国女主人公华明卿从不曾是叙事的中心，她仅仅出现在小说的框架里，作为聆听苏菲亚传奇的一名学生。但华明卿加入一场对话，倾听进步同志的惊人伟业，这对一位未来女英雄的教育意义，极其深远。《东欧女豪杰》是未竟之作，倘若小说的地点最终移至中国本土，华明卿究竟会遭遇什么故事，颇值得我们猜想。就此意义而言，海天



独啸子的《女娲石》,接续了《东欧女豪杰》中断的故事。[106]《女娲石》中,负笈美国的女才子金瑶瑟,三年苦读后回国。她忧虑中国之未来,激愤男人宰制的政府之腐败,决定献身于激进的爱国运动。她将刺杀慈禧太后(一个女人,却扮演男人的政治角色)列为第一个目标。有两次她几乎得手,然而毕竟功亏一篑。金瑶瑟慨叹道:"咳!天公,怎么俄国虚无党偏偏教他成事,倒是我瑶瑟便做不来吗?"[107]

虽然苏菲亚式的虚无主义暗杀者可为金瑶瑟提供一方便的西方模范,但海天独啸子所凭借的基本是本土资源。按照卧虎浪士初版序的说法,海天独啸子作《女娲石》,为的是回应两个小说传统。其一,他总结《水浒传》之"侠性"乃社会改革之本;其二,他诉诸《红楼梦》的女权观,视女性为中华再生之希望。诚如海天独啸子本人所论,"我国山河秀丽,富于柔美之观,人民思想,多以妇女为中心。故社会改革,以男子难,而以妇女易。妇女一变,而全国皆变矣"。[108]小说遍搜妇女人才,"如英俊者、武俊者、伶俐者、诙谐者、文学者、教育者撮而成之",其指归乃建构"意泡中之一女子国"[109]。

在塑造理想女主人公金瑶瑟的过程中,海天独啸子强调,女侠是建构新女性的第一步。这一取向,也可见于梁启超、曾朴、柳亚子等的类似说法。[110]但当这批文士将女革命者的新形象与侠女的旧形象等同起来,固然显示出他们抬举妇女作为历史意识转变的象征,但也不免暴露出中国男性在政治上一筹莫展时,对中国女性的狂想。请回顾我在第二章对赛金花的解读:当男性无力救民族于危亡之际,竟滋生了对一个淫荡女子的渴望,渴望一个女子战胜洋鬼子,在床上"舍身"救国。这与其说反映了女权意识的浮现,不如说折射出男性自恋的最后怪招。《女娲石》之类的小说则讲述了另一个层面。小说中所有的女主人公均与赛金花截然不同,她们聪慧而独立,不需要依仗男人便可践行虚无主义行动。作者一再提醒我们,该小说是《水浒传》的女

权版。它舍兄弟情谊而代之以姊妹情谊，舍厌女症候群而代之以厌男症候群。[111]

小说第六回，金瑶瑟在躲避慈禧太后手下侦探的通缉时，不幸被捕，随即被卖到妓院“天香院”：侠女将有沦为妓女之虞。然而大出金瑶瑟之意料，此妓院不见脂粉莺燕，竟然是由女人建造、女人治理的科幻乌托邦，而且是刺杀贪官污吏的纯女子团体“花血党”的大本营！对于女性乌托邦一点，我在第五章将有详论。此处则专论第六回《天香院女界壮观　秦夫人科学独辟》。金瑶瑟拜会花血党首领剑仙女使秦爱浓夫人，两人一见如故，共同探讨理想女性的意义。秦夫人告诉金瑶瑟，欲进花血党，首先要灭“四贼”：伦理制度之“内贼”、外国权力之“外贼”、君主专政之“上贼”、情欲诱惑之“下贼”，与此同时承认“三守”：女子拥有世界、男人和知识的权利。[112]

这一回对整篇小说至关重要，因为它详细阐明了作者关于中国女权现代化的议程。“四贼”与“三守”显然是冲着儒家传统控制女性的“三从四德”而来。然而，按照“花血党”新的女权准则来看，其极端性及压制性，恐不亚于任何儒家信条。更为关键的是金瑶瑟在秦夫人一席话后态度的转变。前此金瑶瑟一直我行我素，现在她大梦初醒，终于明白女性真正的命运。

金瑶瑟与秦爱浓之间的对话场景及启蒙意义，令人不禁想起《儿女英雄传》第二十六回，张金凤启迪何玉凤一幕。两者都是以女性与女性的对话为重心。当然《女娲石》与《儿女英雄传》在界定女性在中国社会的地位及权力上，可谓有霄壤之别。但耐人寻味的是，两者都借用侠女的转变，来凸显（只能用于女子的）道德律令或者政治规则的威力。

在《儿女英雄传》中，“英雄”和“儿女”是完成人性的先决条件，而在《女娲石》中，金瑶瑟必须慧剑斩情丝，才能获准加入“花血党”。就其角色而论，金瑶瑟更类同于唐传奇与宋明话本中的侠女，她们戒绝情感，特立独行。然而事实上作者要说，金瑶瑟



裙釵大會



般的女主人公貌似无情实有情;只不过她已将一己的儿女之情远远扩张,以整个民族为爱恋的对象。因此在解释灭"下贼"的必要性时,秦夫人说,"人生有了个生殖器,便是胶胶粘粘,处处都现出个情字,容易把个爱国身体堕落情窟,冷却为国的念头"〔113〕。第十六回,另一位女主人公翠黛顺手从书架上取了两本书,一为中国的《烈女传》,一为法文的《贞德传》。翠黛对圣女贞德体现的殉道精神佩服得五体投地,陡然认识到,"甚至一个女人"也能通过奉献生命,来爱国和救国。对自己的新发现,她如此神魂颠倒,随后竟至"痴病愈作,终日沉卧"。〔114〕

上文我曾指出,文康将"英雄"和"儿女"的意义极力推演,实际上已经褫夺了"英雄"、"儿女"的侠义和艳情因素。对何玉凤而言,表达儿女之情的最佳途径,是将其践行到人性的其他范畴,亦即"三从四德"所限定的范畴。以类似的方式,海天独啸子(还有罗普,以及晚清其他为数不少的男性文士)将其笔下理想女性的情感扭转向新的目标——爱国主义。华夏女性的情爱气质,即便没有被压抑(或者在赛金花的传奇那里,被滥用),那么也是以更神圣的事业,譬如儒家思想、虚无主义或者"人民"等名义,被抽离出来。就此意义而言,《儿女英雄传》和《女娲石》这两部看来迥然异趣的小说,都为中国现代小说最为重要的主题之一——革命/反动女性的塑造——提供了原型。〔115〕

1904年,另一部关涉侠女转变为革命者的小说《女狱花》刊行于世。作者是一女子,名为王妙如。王妙如的生平背景资料不多。我们从其夫罗景仁的《后记》中可略知,王妙如"天不永其年,中途夭折"(她的生卒年大约是1878至1904),而且还创作了其他几部作品,包括《小桃源传奇》。王妙如23岁与罗景仁成婚,堪称佳偶。夫妇两人皆关注妇权的问题,而且都支持通过革命解放妇女的思想。

王妙如身后付梓的《女狱花》,应是她女权思想的最佳归



结。[116]此书包含两个平行情节，喻示了女性寻找自身权利的两条途径。沙雪梅乃一女武师，阴差阳错，被逼嫁给书呆子秦磁贵。秦是个丑化的人物，他怀疑妻子在外的一举一动。一日，秦怒斥妻子与人有染；沙雪梅勃然大怒，飞起一脚，正中秦之腹部，秦一命呜呼。沙雪梅乃以杀夫罪被捕。沙少女时代，曾梦见自己锒铛入狱，而这监狱幻化为所有华夏女性的关押地。中国女性身心皆受男人操控，诚是无可规避的宿命。现在噩梦成真，沙还会倚赖为了男人才成立、且由男人控制的司法体制吗？

沙雪梅后来越狱成功，并创建一个团体，专门刺杀贪官污吏。王妙如写一名女子被迫嫁给无能的丈夫，却又能将其一脚毙命，情节安排确实令人难以置信。但她毕竟勉力要将自己的想法写入传统侠义成规，并借此揭露了这些成规的不足。《女狱花》促使我们对照《儿女英雄传》，做出谑仿的解读。一方面王妙如令沙雪梅臣服于婚姻机制，提醒我们这是男性中心世界里，每一名女性必然的命运。另一方面，她令沙雪梅踢死丈夫，冲决"女狱"，成为侠女式的女英雄，则又设想女性能量的另一种极端。沙雪梅的故事听起来像是何玉凤故事的逆转，就仿佛十三妹终于不堪忍受三从四德，杀了书呆子丈夫安骥，重归独来独往的生活，剪恶锄奸。

恰恰由于沙雪梅性格的不一致，识者可从中辨别出王妙如与既定刻板形象（以及与首肯此类刻板形象的机制）的分歧。王妙如似乎在问，倘若侠的真谛在于抗争邪恶，匡正不平，那么，为什么勇武的女子不能更进一步，向加诸自己身上的恶行宣战？即便这意味着抛弃男性中心的价值，又有何不可？无论如何，侠女形象终究还是男性狂想所发明的。

沙雪梅后来加入一小批有志女性的行列，力图解救不见天日的华夏女性。她们计划采取最为激进的暗杀与革命，以改变现状。苏菲亚的影响再一次浮出地表，而且略带侠义会党的色彩。

就在此际，沙雪梅结识了第二条情节主线的女主人公许平权。许平权学养深厚，偏爱另一种争取女权的方法。她相信只有通过教育，以及同男人不断协商，女性才能最终获得平权。此与沙雪梅力倡恐怖主义大相径庭。随着故事的发展，王妙如似赞同许平权的观点，以较平和的方式来改变中国女性的困境，但她对沙雪梅的激进行动也不少着墨。《女狱花》于是提供了两种关于女性能量的选择。小说第八回，两位女主人公对解放中国女性最可能的办法，展开了争论；她们无法达成共识，终于不欢而散。

沙雪梅和许平权在寻求新的女性定位时，相互讨论而意见不合，是中国女权意识复杂化的关键一步。《东欧女豪杰》中俄罗斯与中国的女虚无主义者，以及《女娲石》中的职业女刺客，皆拥戴姊妹情谊的理想。这些小说皆构造了一个类似的场景，其中女人们相互争论，最终达成一致，缔结了新的联盟，以证明对更高境界的理解。这些新女性信奉新思想的方式，令人不禁想起何玉凤之类的旧式侠女无条件接受旧思想的方式。然而，沙雪梅和许平权之间的争论，却描绘了一幅迥然不同的画面。它表明，即使在同一阵营内部，女革命者之间也会有所分歧，而更重要的是她们能够坦然受之。

许平权终于负笈海外，研读教育。小说第十回，沙雪梅与七十余名女性同志揭竿起义，反抗政府，事败之际，一齐以身殉义。许平权得讯决定重返故国，继续沙雪梅的革命事业。但她仍是以她本人的方式，即推行教育，以期达成目标。

同时期静观子所撰小说《六月霜》(1911)[117]，以女革命家秋瑾遇害之事为蓝本，也有类似安排。秋瑾以“鉴湖女侠”知名，侠风义骨，以革命为平生志业。在小说里，她追求革命理想，离婚弃子，最终壮烈牺牲。秋瑾的造型俨然是沙雪梅式人物的翻版，而其友人越石兰则有几分许平权的痕迹。秋瑾在离婚之后，求学东瀛，与越石兰结识；越乃温和的维新者，虽对秋瑾的事业寄



予同情，仍选择社会改良之路。1907年7月15日，秋瑾以谋乱罪被处斩刑，越石兰不畏株连，亲收友人尸骨，并照看遗孤。

许平权的故事重演了"英雄"和"儿女"的古老困境。许游历法国时，与老同学黄宗湘重逢，坠入情网。与《女娲石》那些誓不婚嫁的激进女性不同的是，许平权接受黄的感情，并郑重考虑两人的婚事。但这对情侣却决定延缓婚期，俾能竭尽全力创建女子学校。由此处始，小说从"现在式"转化成"未来完成式"。未来数年许黄两人将一同工作，亦将保持柏拉图式的纯洁关系。他们的努力将开花结果，中国女性终究会赢得平等权利。尽管许平权为两性之间的不平等而深表遗憾（因为只有女人必须承担生儿育女的义务），但她最后还是决定与黄宗湘结婚。她的理由是，为女性而战，并不意味着同时抛弃男性；一味独身只能导致人种的灭绝。

小说结尾处，一延再延的婚礼终于举行。然而仍不无暧昧存在。许平权结婚究竟是出于情爱目的，还是仅仅为了履行传宗接代的职责？她的婚姻究竟是圆满解决了心中的所有疑虑，还是仅仅是一次妥协？至关重要的是，这场婚姻以未来完成式表现。这一时态所表明的，究竟是一种梦幻般的信仰，还是一种一厢情愿的戏拟？无论如何，小说所释放的对话性预示了——而且有时甚至超过了——未来数十年中国女权话语最微妙的层面。

四　罪抑罚？

《老残游记》二集，老残夜得一梦。他游访阴曹地府，亲眼目睹"五神断案"，只见数千鬼魂被判有罪，遭受各式惩罚：被手持骨朵锤、狼牙棒的"阿旁"打得血肉横飞；被送到油锅里炸得骨架发白；或是被三丈多高的大磨碾得粉碎。[118]这些受刑之鬼正在赎生前的罪孽，无论这些罪恶如何不关痛痒。而生前廉正有德



者，则受到褒奖，投胎转世时便有好报。梦游地狱一节增强了老残的信念，冥冥之中自有力量运作、操纵因果报应。老残的地狱游历可以看做是迟来的诗学正义，借以平衡小说初集中不少的冤案。老残似乎告诉读者，虽然现世的法制行之无效，更高层的公道仍旧能奖善惩恶。至少在老残的梦中，命运的法轮永无止息。

然而，倘若我们记得刘鹗小说初集骇人的事实——即，清官比贪官更可怕，人间的正义不过是子虚乌有的幻想——问题就不那么简单。《老残游记》视地狱为一巨大僵硬的官僚机构，执行令人毛骨悚然的各色惩罚，如此，识者只能将之视为人世公堂的延伸，而不是其相反。有鉴于尘世的"清"官滥用正义，我们不能不怀疑阎罗王这众判之判的"清廉"。天堂和地狱看起来赏罚分明，但在其严正体制的另一面，并不缺少过犹不及，或残酷暴虐的现象。刘鹗也许并未觉察这一反讽式解读。但《老残游记》的叙事鼓励我们将尘世正义的不足处，延伸到非尘世的层面上。

刘鹗煞费苦心地区分神与人的正义力量，却不免让人留下两者沆瀣一气的怀疑。与其同时代的李伯元则从相异的角度探讨这一问题。李伯元告诉读者，阴曹地狱既不比眼前世界糟糕，也不比它好到哪里；实际上，地狱就是我们这个世界。《活地狱》(1906)的楔子如是论道：

> 大堂之中，公案之上，本官是阎罗天子；书吏是催命判官；衙役三班，好比牛头马面；板子夹棍，犹如剑树刀山。不要等到押下班房，禁在牢狱，这苦头已经够吃的了。唉，上有天堂，下有地狱！阴曹的地狱，虽没有看见；若论阳世的地狱，只怕没有一处没有呢！[119]

《活地狱》由十四个各自独立的故事组成，讲述贪官暴吏横行霸道，昏庸误判，严刑拷打的事件。[120]这是李伯元第二部连载作品，刊登于他亲办的《绣像小说》(1903年至1906年)半月刊



杂志上。小说共计四十三回，然而同其多数作品一样，未竟而终。李写到第三十九回时病故，第四十回到第四十二回是李伯元的朋友，小说家吴趼人续写的。最后一回，即第四十三回，据说由李伯元的友人、《绣像小说》的编辑助手欧阳巨源（茂苑惜秋生）续写。[121]该小说当时并未出版，直到1956年，才由著名学者赵景深整理全文，由上海文化出版社公开付梓。[122]

《活地狱》从来不是畅销之作。在欣赏该作的极少数批评家眼里，此书被视为“以中文撰写的揭露中国刑罚制度的恶行和腐败，详尽描述刑讯逼供的各种技术的第一部作品”[123]。的确，就揭露中国司法制度最惨绝人寰的层面而言，此书堪称令人不寒而栗。但如果我们仅仅视《活地狱》为晚清谴责小说的特例，则忽略了其真正的长处。

《活地狱》带有晚清小说的艺术通病，如语言粗糙，情节勉强，人物平板等。但这本小说之所以可读，在于它无情戏谑侠义公案小说文类，并质疑了正义的观念。让我再重复一次，我所使用的“正义”一词，不仅指涉人间或神界奉政教、信仰之名，对“法”的履行、质疑、甚或重修过程。正义还包含一个向度，即叙事实践（narrative praxis）；它不假定一种原初的（originary）正义观，而是以喻象（figure）形式来证明或质疑人间和神界的律法。我认为刘鹗《老残游记》一书，寄寓已然逝去（或从不存在）的侠义世界，仍不禁流露一丝怀旧之情。恰相对应的，李伯元则愤世嫉俗，把法律和秩序的滥用当做是《活地狱》见怪不怪的前提。但话说回来，虽然李笔下的侠士毫无价值，正义是非颠倒，但他毕竟明白，法律的滥用就是滥用。如果说刘鹗担忧的是正义何以如此普遍地遭受亵渎，那么李伯元所惊诧的则是，为何到处都还能看到正义的虚张。

李伯元考察的究竟是哪些案例？第一个故事讲山西大同府阳高县官吏，唆使素有世仇的黄巫两家相互诉讼。两家入狱者愈来愈多，为买通官府，打点的银两也遽增至数千；当县官大老

研訊盜案



爷被撤回省，委以新职后，此案只好不了了之（第一至八回）。另一个故事，讲盗首梁亚梗虽本事高强，最能熬刑，但在酷吏姚明姚大老爷亲造的刑具的轮番拷打下，终于熬不下去（第十一回）。整部小说一半以上讲的皆是清白无辜者如何惨遭构陷刑讯。贞妇朱胡氏抗拒县衙皂头邢兴的骚扰，咬下其半个耳朵后，被诬谋杀亲夫，而实际上其夫朱礼荣出外经商未归。朱胡氏大堂之上受尽酷刑，幸亏其夫恰巧回家，击鼓鸣冤，朱胡氏才被无罪开释（第十三回至十八回）。类似一案发生在浙江湖州府泗安镇，兴隆饭店伙计朱四在意外火灾中家当尽毁，还被控以纵火罪。他无钱自保，又不堪折磨，所谓"屋漏偏逢连夜雨，船低又遇打头风"，无路可走，只得投河自尽（第三十三回）。

在李伯元笔下的世界，赃官清官同样滥施惨无人道的刑罚；无辜百姓和江洋大盗一旦落入官府手中，都万难幸免。如果说刘鹗对抗种种怪现状，仍坚持不懈地寻找途径，以整顿社会的失序状态，那么李伯元则截然相反。他告诉我们，任何补救现状的努力，都无济于事。倘若清官纯属子虚乌有，那么"盗亦有道"之说也是信口雌黄。李伯元仿佛嘲笑《三侠五义》那套侠义观；石玉昆作品中的朝廷命官居然说服以身试法者为天子效力，未免显得天真。他笔下的强盗，根本与官吏臭味相投。两者一如商界搭档，栽赃无辜，榨取钱财，无所不为。更不可思议的是，钱能通神，旧时坐地分赃的大盗，今日竟可出钱捐官。一个强盗官"饬赴新任"，安排自家的强盗兄弟或做稿案，或管钱漕和监狱。不论无辜者还是有罪者，他同样收取贿赂，当作赚钱买卖（第三十八至三十九回）。全书叙述十四桩案件，都是中途而废；叙事者聊作结语的道德评判，充其量只能说是敷衍了事。《活地狱》全然没有正义，甚至关于（老残那种）神圣正义的梦想也无迹可寻。

这正是李伯元的小说比《老残游记》更为保守、也更为激进之所在。阿英、赵景深等学者认为李伯元从因循守旧的视角，看



待司法体制的崩溃;他将现世比做地狱,其实是老生常谈。他既未质疑这一观念的前提,也未提出解决方案。他的愤世嫉俗与其说仍有批判怀疑的火气,不如说带几分渲染夸张的流气,因此与刘鹗迥不相同。不过,李伯元又将晚清的公堂刻画成血淋淋的"剧场",则标志着对传统观点的一种激进的背离。恰如刘鹗的故事投射了一种新的写作政治,李伯元对身体斫伤迫害的无情叙事,必须让我们重思文学写作及阅读的伦理意义。

识者亦可能想象,李伯元(及其预期读者)实际上以一种好整以暇、幸灾乐祸的方式,欣赏小说的血与痛。作者最终有兴趣的,不是冤案本身,而是刑罚的大观。李伯元精确描摹犯人受刑时的各色刑具,在在令人心悸。再举熬刑高手,盗首梁亚梗为例。县令姚明无法逼出口供,便将犯人上了"天平架"。这是一个十字架一样的刑具,该盗首双臂缚于其上,不断撑开,直到失去知觉。梁亚梗不哼一声,结果又在两根又粗又大的铁链上跪了半天。毫无动静后,差役又点了两根指头粗的火香,绑在梁亚梗的臂膊上。"还不时拿嘴吹着香的灰,恐怕有灰烧着不疼。"[124]

在这残忍的"剧场"中,女人亦无法幸免。奸妇张王氏被控谋杀亲夫,被姚明以"酷逾炮烙"的刑具"铁奶头"行刑:她被剥去衣服,以烧红的奶头状熟铁"熨烫"[125]。另一女犯朱胡氏被去掉裹脚,强命赤脚站在两块砖上。朱胡氏"三寸金莲"本来不穿鞋便不能站立,此际受此官刑,不足片刻便冷汗直流,支撑不住。

这些刑罚尽管歹毒残酷,还不过是牛刀小试。有些刑具极尽巧妙之能事,甚至配有专名。"红绣鞋"由生铁打造,烧至发红,着在犯人脚上。"大红袍"则是将牛皮胶熬烊成液体,把犯人浑身涂满。差役以麻皮按着贴上,待到干了,片片撕扯,犯人连皮掉下,血挂满身。从这些刑具的"精巧",其他措辞更婉转的刑罚如"过山龙"[126]、"五子登科"[127],以及"三仙进洞"等等的残酷,也就可想而知了。[128]

李伯元对公堂刑罚一丝不苟的记载，竟自具有其“美学”价值。他采用一种伪仿百科全书的(mock-encyclopedic)叙事形式，连篇累牍地描写严刑峻罚，乐此不疲，其实是呼应晚清谴责小说的技巧。《活地狱》的特殊处，在于它以最直接也是最有系统的方式(正如它所谴责的暴吏一样)，将社会正义与身体痛苦联系起来。小说描绘刑罚技术的主要手法，是上演一出又一出血淋淋的身体奇观。就此意义而言，它几乎像是现成的中国例子，对应傅柯所阐述的前现代社会规训与惩罚、权力与法律的关系。[129]身体的痛苦与口供相伴；点点滴滴的刑讯只有以支离破碎的肉体为代价，才得凑合起来。通过在公开场合施行身体的拷打与伤害，权威机构得以证明其对个人身体的主宰。

除开口头的义愤之辞外，李伯元对其笔下的牺牲者看不出有什么同情。无论他怎样辩白自己的叙事姿态，也无法掩盖他试图迎合“时人嗜好”的渴望。按照福柯的论述，我们可以说李伯元对刑罚的精心描述，暴露出一种施虐兼受虐狂的趋向。它不伸张而是搅乱了正义的庄严性，并将其转化成血腥闹剧的借口。他炫耀自己对刑具的“知识”，刻意暴露刑犯的痛苦；他如此经营自己的“正义”叙事，暗示了晚清小说颓废倾向的最后阶段。同理，该小说预期的理想读者既可能被血腥的案例激怒，也可能被撩拨得更亢奋嗜血。这样的读者远离刑罚现场，安心作壁上观，他们“消费”肢离骨碎、血肉横飞的场景。在叹息与战栗中，他们慨叹世道不古，却不减兴味盎然。

如是的傅柯式观察引领我们重思下述问题：正义何以能如此表述？《老残游记》中，刘鹗宣称清官比赃官更可恨，从而震惊了读者。虽然这一洞见搅扰了传统定义下清官、赃官之间的区别，但刘鹗的发现依然奠定于这样一种信念：即，官吏的良痍仍是可以评判的。刘鹗因此亲身试验各种诗学正义的叙事，从挪用新型的福尔摩斯式的探案技巧，到吁求佛家阿鼻地狱的果报。然而，无论老残沿用什么章法，他的小说不能规避正义不张的缺



憾。福尔摩斯并不比中国的义侠豪杰更有拨乱返正的能力，而阴间的正义像阳间的正义一样可能被滥用。

李伯元对此问题的回答是，清官与赃官之别，纯属子虚乌有，因为清官从来就不存在。李伯元借《活地狱》想象了一种法律失序、官制混乱的状态，在其中赃官与清官不分彼此，对无辜者和有罪者也一视同仁。李伯元并未解决这一想象造成的困境。倘若人间便是地狱，那么李伯元自己不折不扣就是那残忍、无能、贪婪的居民之一。当他欣欣然演示种种刑罚，愈是血腥，就愈有滋味时，他就是人间的鬼卒。他并不真有意质疑现存的秩序。倘若人间就是活地狱，那么，所有的判官都是厉鬼，而审判判官的作家也是厉鬼。刘鹗质疑社会机制，而李伯元质疑任何质疑机制的机制。

《活地狱》为中国小说现代化进程中的正义表述，提供了重要的线索。它揭露了侠义公案小说话语的暴力性。当违法之徒被枭首示众、受刑致残，或者开膛破腹时，正义得以伸张。因此《三侠五义》的包公断案，多以大刑伺候、正之以法为高潮。刘鹗批判清官滥用权力、凌虐良民的方式，但他仍少过问刑求罪人这一行为本身的适当性。梦游地狱的老残默许恶鬼的恐怖刑罚，而刘鹗也依然对严刑拷打（真正）罪犯的教化权威力量置之不疑。

此处的吊诡是，为恐吓人们不得僭越法律，为彰显正义对抗邪恶的威力，断案之人施行的拷问，要比罪犯应受的惩处性质更残酷，效果更惊人。尽管设立法律是为了阻止违法行为，但法律所诉诸的刑讯技术，恰恰来自它意欲杜绝的非法行为本身。因此，见诸于《三侠五义》和《老残游记》的法律，从未曾在它所限定的范围中驱除罪恶；毋宁说它将罪恶涵纳其中，并斟酌犯罪的模式，创造刑罚体制。

《活地狱》和《老残游记》引发的问题，触及法律与暴力、罪与



罚，以及犬儒愤世与“同流合污”间的暧昧反应。这些两难时至“五四”之后，依旧困扰着中国作家。夏济安曾经指出，鲁迅为现代作家所塑造的最为特出的形象之一，就是古老演义中的豪侠英雄〔130〕，这一侠士肩起“黑暗之门”，令同志与无辜者逃离灾难，其本人则力竭仆倒，被闸门碾碎。鲁迅曾是倡导“儒侠”的章太炎先生的门徒，这一史实更支援了夏氏的论点。鲁迅以批判社会之不公著称，但他也是人性黑暗面的“鉴赏者”。〔131〕就许多层面而言，鲁迅作为现代作家的姿态，集刘鹗的赴汤蹈火与李伯元的冷眼旁观于一身。

站在历史“黑暗的闸门”前，作为“儒侠”的鲁迅可曾理解刘鹗与李伯元代表的正义叙事的两极？就像刘鹗，鲁迅梦想着跨过“黑暗的闸门”，实践正义；但又像李伯元，鲁迅无法真正跨过“黑暗的闸门”，也无从移开他对不公的视线。鲁迅更可能从晚清的前辈学得，“黑暗的闸门”也许从来未把旧中国与新中国、不公与正义隔开。它反而一面通向体制化的吃人世界，一面通向这个吃人世界的最新翻版。鲁迅之能控诉中国这个“活地狱”，他的知识、他的愤怒正是得自于他身处的“活地狱”。这也正是所有站在“黑暗的闸门”前面的作家/侠客，目送他人脱险时，所必然面临的宿命：他们的激情仍是旧式的激情，他们的义愤也透露着传统知识分子的义愤。鲁迅似乎理解了晚清儒侠所代表的暧昧意义，但他的后继者则没有这样的自知之明；他们总以为已经穿越了“黑暗的闸门”，并将晚清远远抛在身后。

注　释

〔1〕 此处“侠义小说”（chivalric fiction）一词指涉中国叙事的总体，它描写男女侠客与法外之徒的生活与历险。虽然“vigilante”曾是“侠义”一词的英文译法，但是，自从刘若愚对此文类开创性的研究著作《中国之侠》（*The Chinese Knight-errant*）付梓以来，“chivalric”这一译法已广为学界所采用。



〔2〕 最为著名的例证之一，当数对包公及其护卫之传奇所进行的经久不衰的重新讲述和戏剧化表现。以睿智无私的清官为素材的故事和戏曲，可追溯到宋、元时代。就描摹包公及其得意门生颜查散及其护卫/侦探的故事而言，晚清小说《三侠五义》堪称集大成的和最富想像力的作品之一。当下改编包公断案传奇的最新版本，是 1993 年在台湾摄制的电视连续剧。此节目非常成功，它自播映之日起，便陆续在香港、东南亚、大陆沿海城市，以及美国的华人社区，成为炙手可热的观看热点。

〔3〕 侠义叙事文学的谱系，可追根溯源到《韩非子》的《道德篇》、《史记》的《刺客列传》，以及唐传奇对男女侠客的描述。它是宋明两代叙事作品和长篇小说的主要模式之一。公案小说则可回溯到古代的神话，而六朝志怪小说和唐传奇的若干实例，亦可视为具有“公案”的因素。公案在元杂剧和宋明小说里，变成剧情主线。近期的侠义公案小说研究，见陈平原：《千古文人侠客梦》；黄岩柏；王海林；侯健：《中西武侠小说之比较》；龚鹏程：《大侠》；以及崔奉源的研究。对此问题的英文文献，见 James J. Y. Liu; Y. W. Ma, “Kung-an Fiction”; and idem, “The Knight-Errant in Hua-pen Stories”.

〔4〕 陈平原：《千古文人侠客梦》，第 132 页。

〔5〕 对晚清侠义公案小说这三套代表作的详赡讨论，见黄岩柏，第 246—253 页。亦见鲁迅，*Fiction*，第 336—351 页。

〔6〕 鲁迅，*A Brief History of Chinese Fiction*，p. 336.

〔7〕 鲁迅，*A Brief History of Chinese Fiction*，p. 351.亦见姚宏强：《论清末小说中的侠》，收入熊向东等编，第 251—263 页。

〔8〕 鲁迅之后的大多数批评家或将侠义公案小说解读为胡思乱想的恶作剧，或将其解读为对当时政治的间接批判。沿袭这种思路的近作，见郭延礼，第 472 页。

〔9〕 近期对于诗学正义概念的讨论，有 Nussbaum.

〔10〕 早在 1902 年，柯南·道尔的福尔摩斯即在梁启超创办的杂志《新小说》上，被引介到中国本土。《福尔摩斯探案集》的第一个“完整”的中文版本出现在 1916 年，其实它所收纳的仅仅是福尔摩斯五十五个故事中的四十四篇；1925 和 1927 两年又分别出版了另两部选集。法国作家玛利瑟·勒白朗（Maurice Leblanc）笔下的人物亚森·罗苹的

侦探故事，其全集付梓于1925年。这两个外国侦探小说的系列对民国初期的中国读者与作家发生了巨大的影响。中国现代侦探小说为数众多的实践者中，最为著名的当数程小青(1893—1976)。他的《霍桑探案》系列是1920和1930年代的畅销书之一。程小青迟至50年代才开始创作侦探惊悚小说。参见魏绍昌：《我看鸳鸯蝴蝶派》，第125—129页、172—175页。

〔11〕 研究中国现代侠义小说的开山之作，见陈平原的《千古文人侠客梦》，第60—85页。更为详赡地论述民国初年以降现代侠义小说的兴起与发展，见叶洪生为《近代中国武侠小说名著大系》撰写的前言，第1—18页；以及《叶洪生论剑》；还有《联合文学》中国现代武侠小说专号，第二卷第十一期(1989年9月)。

〔12〕 除开注〔11〕所提及的《联合文学》专号之外，近期出版的其他文章包括《国文天地》专号，第五卷第十二期(1990年5月)；以及梁守中。对于个别作家的研究迄今为止，大多数集中在金庸身上，这位香港作家在50和60年代出版了一系列畅销书；譬如见倪匡。

〔13〕 参见严家其、高皋，第23—25页。

〔14〕 茅盾在1932年撰写了《豹子头林冲》和《石碣》作为共产主义革命的寓言；施蛰存1932年发表了《石秀》，评述了梁山好汉变态的性心理学；张恨水的政治宣传小说《水浒新传》出现于第二次中日战争。对于茅盾这两篇小说的详论，见 David Der-wei Wang, *Fictional Realism in Twentieth-Century Chinese Fiction*, pp. 44-48.至于张恨水创作《水浒新传》的经历，见袁进：《小说奇才张恨水》，第191—195页。

〔15〕 对于反《水浒传》运动的详细描述，见严家其、高皋，第528—530页。亦见北京大学中文系。

〔16〕 1850年当太平军农民起义爆发之际，南京的清朝政府官员已然开始酝酿刻印《荡寇志》，以"维系"摇摇欲坠的道德规范。咸丰三年(1853)太平军攻克南京时，清朝官员逃至苏州，竟随身携带了该小说的版片，并在那里刊行于世。不久，广州的"当道诸公"也"急以袖珍版刻播是书于乡邑间，以资劝惩"。太平军忠王李秀成在咸丰十年(1860)攻下苏州，命令将《荡寇志》所有版本予以没收并销毁。太平天国失败之后，同治十年(1817)，该书又有了大字覆刻本。见戴鸿森、俞万春新版《荡寇志》的校点说明，第1—2页。



〔17〕　同上，第 3 页。

〔18〕　我用“足本”一词，指的是金圣叹将《水浒传》腰斩成七十回（如果包括引子，应为七十一回）之前的几个著名的版本。根据马幼垣的说法，足本包括六个主要部分：“从天罡地煞散往尘世到梁山泊聚义堂一百零八将结盟，导致招安归顺的种种事件，抗辽远征，打田虎，伐王庆，征方腊以及群雄瓦解”（见马幼垣为倪豪士所编之书撰写的导言，Nienhauser，pp. 712-713）。对于《水浒传》不同版本的讨论，见鲁迅，*A Brief History of Chinese Fiction*，第 170—183 页；及浦安迪的严谨考辨，Plaks，*The Four Masterworks of the Ming Novel*，pp. 280-291，特别是注四；以及马幼垣的《水浒论衡》，第 3）第 96 页、141—178 页。

〔19〕　“仲华十有三龄，……梦一女郎，仙姿绝代，戎装乘赤骄，揽辔谓仲华曰：‘余雷霆上将陈丽卿也，助国家殄灭妖氛，化身凡三十六矣。子当为余作传！’仲华唯唯，将有所问，惊霆裂空，电焰流地，檐头瀑布澎湃，悸而寤，灵爽不可接也。仲华夙好事，既感斯兆，经营屡屡而未慊志”；见《荡寇志缘起》，《荡寇志》，第 1045 页。

〔20〕　戴鸿森、俞万春新版之校点说明，《荡寇志》，第 1 页。

〔21〕　此两部著述分别题为《火器考》和《骑射论》。

〔22〕　《水浒传》对于晚明以来中国侠义小说的影响，见马幼垣：《〈水浒传〉与中国武侠小说传统》，收入《水浒论衡》，第 187—210 页。

〔23〕　参见孙述宇。孙述宇的论述基于这样一个假设，《水浒传》的原始材料出自北宋王朝衰微之后，中国北部反抗蛮夷的散兵游勇创作并在其间流传的故事。

〔24〕　参见胡适的《百二十回本〈忠义水浒传〉序》一文，收入《胡适作品集》十三，第 47—49 页。

〔25〕　详赡论述金圣叹对于《水浒传》的批评与俞万春的批评是相对立的，见欧阳健：《〈荡寇志〉价值新说》，收入《明清小说采正》，第 420—455 页。描述作为文学批评家的金圣叹的多样化生平，见刘大杰与章培恒；赵孟真；陈万益；以及 John C. Y. Wang.

〔26〕　参见 Ellen Widmer.

〔27〕　鲁迅，*A Brief History of Chinese Fiction*，第 350 页。

〔28〕　梁山群雄的道德不安与政治渴望之最佳体现，见于足本《水浒传》第八十一回燕青与宋朝天子邂逅相逢之时，燕青奏道：“宋江这伙，旗



上大书‘替天行道’，堂设‘忠义’为名，不敢侵占州府，不肯扰害良民，单杀赃官污吏谗佞之人，只是早望招安，愿与国家出力”（施耐庵，第1011页）。

〔29〕 沿袭这一思路的论辩，可见于近期重读《荡寇志》的尝试。见郭延礼，第464—465页。

〔30〕 夏志清编：《夏济安对中国俗文学的看法》，收入《爱情·社会·小说》，第244页。

〔31〕 参见Plaks，*The Four Masterworks of the Ming Novel*，pp. 298-299；欧阳健，第430—431页。

〔32〕 参见欧阳健，第436—439页。

〔33〕 俞万春：《荡寇志》前言，第1页。

〔34〕 乐蘅军：《意志与命运》，第275—306页；张淑香：《从惊天动地到惊天默地——〈水浒全传〉结局之诠释》，收入《抒情传统的省思与探索》，第195—222页。

〔35〕 俞万春，第169页。

〔36〕〔37〕 同上，第204页。

〔38〕 施耐庵，第765页。

〔39〕 郭延礼，第470页。

〔40〕 胡适：《〈三侠五义〉序》，收入《胡适作品集》十三，第89—109页；黄岩柏，第149—160页。

〔41〕 黄岩柏，第149—160页。

〔42〕 英语世界研究《三侠五义》之源起的著述，见Susan Balder.

〔43〕 陈平原：《千古文人侠客梦》，第42—45页。

〔44〕 较早的学者之所以忽视这一点，原因之一在于，这一现象在现代侦探小说中是极为突出的，似乎是自然而然的；它并不反对走捷径的私人侦探通常在警察势力的范围内有一个朋友，这位朋友有义务遵循法律行事，并且在公务上对私人侦探的行为十分苛刻，但私下里却钦佩私人侦探的破案能力。同样必定还有一个结构上的原因，甚至私人侦探抓获罪犯时，逮捕以及惩罚的步骤却必须由公共权威来实行（然而在侦探小说的近作中，私人侦探却也能够执行正义，而警察当局由于受到法律以及法庭条规的阻挠，常常无法做到这一点）。

〔45〕 鲁迅，*A Brief History of Chinese Fiction*，p.351.



〔46〕　在更早的历史演义中，譬如《隋唐演义》，法外之徒的确大力支持革命性的力量，去推翻现存的统治，因而成为新王朝的缔造者。当他们通过赞同新的统治来践行其正义感时，正义既在个人的层面，也在国家的层面上得以完满。然而，对于侠义和公案这两套话语相互牴牾的前提所进行的这种极端化的和解，却不再出现于晚清对于此类主题的处理中。见 Hegel，chap. 3.

〔47〕　胡适：《胡适作品集》十三，第 119 页。

〔48〕　石玉昆，第 621—622 页。

〔49〕　刘鹗：《老残游记》中文版，第 153 页。

〔50〕　虽然老残为现代技术的引入拍手称道，视之为改良中国的一种方法，但他在意识形态上，最多只是个开明的保守派，这一点恰可由桃花山哲学论辩一节证明；见刘鹗：《老残游记》，第八—十一回。

〔51〕　对刘鹗生平的研究，见胡适：《〈老残游记〉序》，《胡适作品集》十三，第 187—212 页；马幼垣：《中国小说史集稿·序言》，第 8—15 页。

〔52〕　按照刘鹗之子刘大绅的说法，其父撰写《老残游记》并在《绣像小说》上连载，乃是为了将稿酬资助给连梦青。见刘大绅：《关于〈老残游记〉》，收入刘德隆等编，第 392—393 页。小说前十四回从 1903 年 8 月至 1904 年 1 月连载于《绣像小说》。后六回从 1905 年至 1906 年逐日发表于《天津日日新闻》。此二十回组成小说的初集，是读者所熟知的。二集的九回于 1907 年连载于《天津日日新闻》，但刘鹗半途而废。

〔53〕　鲁迅，*A Brief History of Chinese Fiction*，pp. 361-363.

〔54〕　Donald Holoch，"*The Travels of Lao Can*：Allegorical Narrative，" in Doleželová-Velingerová，pp.129-149.

〔55〕　Leo Ou-fan Lee，"The Solitary Traveler，" pp. 284-294.

〔56〕〔57〕　C. T. Hsia，"*The Travels of Lao Ts'an*."

〔58〕　刘鹗：《老残游记》，第 53 页、60—61 页。

〔59〕　同上，第 60 页。刘大杰：《刘铁云先生轶事》，刘鹗《老残游记》附录，第 325 页。

〔60〕　蒋逸雪：《〈老残游记〉考证》，刘鹗《老残游记》附录，第 362 页；刘大杰：《刘铁云先生轶事》，《老残游记》附录，第 325 页。

〔61〕　刘鹗：《老残游记》，第 149 页。



〔62〕 蒋逸雪:《〈老残游记〉考证》,刘鹗《老残游记》附录,第 362 页;刘大杰:《刘铁云先生轶事》,《老残游记》附录,第 401—403 页。

〔63〕 英语论著对作为一名历史人物之刚弼的讨论,见 C. T. Hsia, "*The Travels of Lao Ts' an*," p. 62.

〔64〕 Leo Lee, "The Solitary Traveler", p. 286.

〔65〕 刘鹗:《老残游记》,第 154 页。

〔66〕 同上,第 174 页。

〔67〕 例如 Leo Lee, "The Solitary Traveler", p. 285.

〔68〕 此地的黄河河道不足一里宽,由当地农人建造和维护的矮小民埑所围,不致侵扰他们的土地。而官府所造的两道大堤则有二十尺高,与河道有三里之遥。两道官堤之间则土地肥沃,人口众多,有十几万百姓。见 Harold Shadick 在刘鹗《老残游记》英文版中的注释,第 262 页。

〔69〕 同上,第 123 页。

〔70〕 见刘鹗十三回末的评语,同上,第 124 页。

〔71〕 这一故事英译本的题目是"The Sung Founder Escorts Ching-niang One Thousand Li",收入 Ma and Lau, pp. 58-76.

〔72〕 参见 Y. W. Ma, "The Knight-Errant in Hua-pen Stories", pp. 267-275.

〔73〕 与曹雪芹不同,文康家道显赫,年轻时代仕途坦荡。出于有待澄清的原因,文康后来几次降职;当他撰写《儿女英雄传》之时,已是贫病交加。对于文康生平事迹的进一步讨论,参见米松毅;叶易:《文康及其〈儿女英雄传〉》,收入文史知识编辑部编,第 178—184 页。

〔74〕 叶易:《文康及其〈儿女英雄传〉》,第 178—184 页。

〔75〕 Keith McMahon 讨论这部小说时,视之为对《红楼梦》浪漫的理想主义的一次戏仿。由于 McMahon 关注的焦点是性别角色的性情以及性的喻说,所以他的论点可以补足我的分析,因为我强调的是这部小说对于侠义传奇叙事模式的反转。参见 McMahon, *Misers, Shrews, and Polygamists*, pp. 265-282。

〔76〕 几乎所有重要的批评家皆盛赞文康运用日常用语的技巧。胡适也许是指出文康京语绝佳的第一人,参见《〈儿女英雄传〉序》,收入《胡适作品集》十三,第 163 页。

〔77〕 孙楷第:《关于〈儿女英雄传〉》,收入王俊年,第 264—265 页。



〔78〕　参见 Richard C. Hessney 的界定，收入 Nienhauser，pp. 400-401.

〔79〕　蒲松龄：《聊斋志异》，第 71—74 页。

〔80〕　陈平原：《千古文人侠客梦》，第 48 页。《儿女英雄传》多与当代的折衷主义趋势相合，它融合了侠义小说与公案小说这两种模式。为当前讨论之便，可以说侠义小说文类凸显了勇武的侠士以身涉险，践行一种道德理想，不管它是自己强加的，还是公众承认的；而才子佳人小说刻意表现的则是一对（或几对）才华横溢的有情人之浪漫传奇，他们在花好月圆之前必须经历人为的与自然的考验。至于侠义公案小说当中，前述的两种小说模式在情节设置和主题预设方面，都相互渗透。倘若读者发现一名侠客坠入情网，或者才子佳人仗剑天涯，这并非不同寻常。尽管如此，一段浪漫传奇往往被插入侠义小说当中，这与其说是对男女主人公的赞赏，不如说是对其道德风范的考验；主人公对爱的限制甚至戒绝，而不是对爱的投入，才功德圆满了侠义叙事本身的浪漫话语。此外，侠义因素在才子佳人小说的剧情主线当中，大多是一段可有可无的插曲。

〔81〕〔82〕　文康：《儿女英雄传》，第 3 页。

〔83〕　参见 McMahon，*Misers*，*Shrews*，*and Polygamists*，pp. 265-283.

〔84〕　批评该小说为封建礼教的颓废表现，这一倾向由左翼批评家进一步增强。例如，见 1992 年上海古籍出版社版《儿女英雄传》高仁所作前言。

〔85〕　Plaks，*Allegory and Archetype in the Dream of the Red Chamber*，pp. 43-54.

〔86〕　对现代人而言更为妥帖的是，输入来自异域的对立性（譬如性欲和英雄主义），以保持"英雄"和"儿女"这一古老的对立想象长盛不衰，从而填补传统中遗留的想象的空白。

〔87〕　对才子佳人小说思想框架与叙事结构的详赡分析，参见 Richard C. Hessney，"Beautiful，Talented，and Brave". 亦见侯健：《〈好逑传〉与 *Clarissa* ——两种社会价值的爱情故事》，收入其《中国小说比较研究》，第 95—116 页。

〔88〕　侯健：《儿女英雄传试评》，收入《中国小说比较研究》，第 55—74 页。

〔89〕　参见 McMahon 在 *Misers*，*Shrews*，*and Polygamists* 对第二十五回的讨论。对 McMahon 而言，"最终的转捩点的来临，是张金凤提醒何玉



凤在能仁寺与安骥的亲近之举。张金凤低语告诉何玉凤，当安骥敞胸露怀绑在那里，何玉凤上前为他解开绳索之际，他们已经‘气息相通，肌肤相近。’”（第276页）

〔90〕 参见我的讨论，*Fictional Realism in Twentieth-Century China*，pp. 77-88；亦见Lydia Liu，“Invention and Intervention: The Making of a Female Tradition in Modern Chinese Literature”，in Widmer and Wang，pp. 194-220.

〔91〕 该小说由袁静和孔厥合著。更详尽的讨论，见杨义：《中国现代小说史》三，第328页。

〔92〕 严复、夏曾佑：《本馆附印说部缘起》，收入陈平原、夏晓虹编，第9页。

〔93〕 在“写情小说”题下。见中国新小说报社：《中国唯一之文学报〈新小说〉》，收入陈平原、夏晓虹编，第45页。

〔94〕 参见陈平原：《论晚清志士的游侠心态》，收入淡江大学中文系，第227—268页。

〔95〕 章太炎1899年于《亚东时报》发表《儒侠》一文。对章太炎来说，“儒侠”所代表的仅仅是现代侠客的第一阶段；虽然他进行的是一种奇特的佛家论辩，但章太炎如是作结，真正的侠客应在理论和实践两个向度，投入虚无主义或者无政府主义。见王樾：《章太炎的儒侠观及其历史意义》，收入淡江大学中文系，第269—287页；任访秋，第74页。

〔96〕 《中国之武士道》付梓于1905年。见陈平原：《论晚清志士的游侠心态》，收入淡江大学中文系，第236—237页。

〔97〕〔98〕 同上，第228—229页、第232—233页、第254页。

〔99〕 龚鹏程：《侠骨与柔情——论近代知识分子的生命形态》，收入其《近代思想史散论》，第101—136页。

〔100〕 参见谈社英，第37页。

〔101〕 虽然上海妓女张侠琴和康天琴等人倡导这一女子侦探组织，但由于清王朝出人意料地迅速倾覆，该组织从未曾真正付诸实现；见谈社英，第37—38页。亦见林维红：《同盟会时代女革命志士的活动》，收入李又宁、张玉法，第160页。

〔102〕 梁启超，第四回。



〔103〕　烟山专太郎的著作付梓七个月之后，罗普《东欧女豪杰》的第一部分即刊载于《新小说》；见 Harris，p. 6.有关晚清无政府主义的兴起，见 Dirlik.

〔104〕　Harris，pp. 7-8.

〔105〕　Ibid.，pp. 27-28.

〔106〕　这部小说共计两卷，由东亚编辑局于 1904 年和 1905 年付梓。

〔107〕　海天独啸子，第 460 页。

〔108〕　同上，第 441 页。

〔109〕　卧虎浪士：《〈女娲石〉序》，收入陈平原、夏晓虹编，第 131 页。

〔110〕　陈平原：《论晚清志士的游侠心态》，收入淡江大学中文系，第 238 页。

〔111〕　C. T. Hsia，*The Classic Chinese Novel*，pp. 123-154.

〔112〕　海天独啸子，第 477—479 页。

〔113〕　同上，第 478 页。

〔114〕　同上，第 529—531 页。

〔115〕　参见我对茅盾小说现代女性之转变的讨论，*Fictional Realism in Twentieth-Century China*，pp. 77-88.

〔116〕　罗景仁：《女狱花》后记，第 69 页。

〔117〕　作者真名待考。

〔118〕　刘鹗：《老残游记》，第 259—266 页。

〔119〕　李伯元：《活地狱》，第 1 页。

〔120〕　阿英和赵景深皆持论《活地狱》共计十五桩案件；然而第十案不全；见他们对该作的评论，收入魏绍昌：《李伯元研究资料》，第 92—93 页。亦见黄岩柏，第 256 页。

〔121〕　黄岩柏，第 256 页。

〔122〕　参见赵景深的序，李伯元：《活地狱》，第 112 页。

〔123〕　Lancashire，p. 63.

〔124〕　李伯元：《活地狱》，第 67 页。

〔125〕　同上，第 72 页；Lancashire，p. 77.

〔126〕　锡匠打造的两丈多长的弯曲管子，将犯人赤剥，以管子盘绕全身。差役用百沸滚水，从锡管大口浇进，令其从小口缓缓流出。

〔127〕　一种重刑，取五个大钉，四个一般长短粗细的，钉住犯人手脚，一个



格外加粗加长的，钉进犯人心窝。

〔128〕　以三根铁棍处罚刑犯。犯人仰面朝天，一根铁棍压上胸膛，另一根压于大腿，差役令犯人两面的呼吸不得流通，聚在肚子上。然后用最长的第三根铁棍对准犯人肚子打去，一声响亮，肝花五脏，摽了满地。

〔129〕　Foucault，*Discipline and Punish*，pp. 24-95.

〔130〕　T. A. Hsia，pp. 135-146.

〔131〕　同上；亦见拙文"Lu Xun，Shen Congwen，and Decapitation"，pp. 74-87.



第四章　荒凉的狂欢

——丑怪谴责小说

- 魅幻的价值论
- 荒唐世界
- 翻译现代性
- 中国牌的荒诞现实主义

晚清风行的各小说文类中，谴责小说对后世的影响堪称最为显著。它力图揭露社会恶习与政治腐败，其叙事以语意尖酸，玩世不恭，嘲笑雅俗为特征。就结构而言，谴责小说常为众多讽刺、漫画式速写、丑闻和闹剧的长串组合。但各片段间产生的效果与其说是起承转合，循序渐进，不如说是零碎芜蔓，僵滞停顿。

鲁迅称此文类为“谴责小说”（英文的字面义为“tales that chastise or excoriate”）[1]。杨宪益、戴乃迭在《中国小说史略》的英译本中，将之译为“novels of exposure”或暴露小说[2]。相比之下，中文“谴责小说”一词较侧重的是叙述姿态，而英译词（暴露小说）则点出叙述的话语方式。两套术语从不同的角度，涵盖了谴责小说研究的传统模式。这些传统模式



强调谴责小说影射与批判现实的能力，并进一步视该文类为“五四”批判现实主义的先河。事实上，所谓的晚清四大名著：《二十年目睹之怪现状》、《官场现形记》、《老残游记》、《孽海花》，之所以被推许为谴责小说，主要着眼点都在于它们折射并批判了危机深重的社会现实。

谴责小说的世界充斥着自吹自擂者、冒名顶替者、江湖郎中、跳梁小丑、行骗者与受骗者、道貌岸然的伪君子，以及上下其手的真小人。这各色人等在摇摇欲坠的大清帝国里，恣肆纵欲，无所不为。从谴责小说家的万花筒里看去，官僚一如娼妓，在名利场上追腥逐臭；盗贼钱可通神，摇身一变，竟可堂皇端坐于有利可图的衙门里；父辈为谋升迁，下跪泣求新寡的儿媳嫁与长官为妾者有之；子孙不肖，竟以尽忠尽孝为名虐待长亲，欲其速死而后快者亦有之。保守者给人的印象一如蠢人、伪君子，或是坚硬、光滑的“水晶蛋”（《官场现形记》，第二十六回）；而改革者根本就是堕落者、说谎家，或是假洋鬼子。《孽海花》里守旧的外交大员洪钧被嘲笑为头戴绿帽的乌龟；百日维新的领袖康有为（1858—1927）在《文明小史》中一举一动有如僵尸（第四十六回）；康有为及其得意弟子梁启超在黄小配（1873—1919）的《大马扁》（1908）中，竟被比做骗子。“君权”（monarchy）与“民主”（democracy）、“自由”（liberty）与“放荡”（libertinism）之类的新词，其实表明的是同一种政治与道德的障眼法。研习八股文章的指南与传授西洋技术的手册同样畅销；而这大相径庭的两种书竟可能出自同一写手。

按照鲁迅的观点，谴责小说受到吴敬梓（1701—1754）《儒林外史》之类的小说启发[3]，但无论在修辞还是在人物刻画层面，这些晚清作品皆远逊于《儒林》。鲁迅的著名论断是：“虽命意在于匡世，似与讽刺小说同伦，而辞气浮露，笔无藏锋，甚且过甚其辞，以合时人嗜好。”[4]胡适亦回应鲁迅“辞气浮露，笔无藏锋”的批评，讥评谴责小说作家可堪比做“一群饿狗嚷进嚷出而已”[5]。



阿英则从左翼视角出发，认为晚清谴责小说之所以仍值得注目，不外因为它详细记录了大清皇朝倾颓前的百态。[6]这些学者的观点，为以后半个世纪晚清谴责小说的批评研究，奠定了基调。[7]

不过如果我们细读晚清谴责小说的若干佳例，如《文明小史》与《官场现形记》等，所见恐怕不止于此。晚清作家的谴责姿态也许呼应了当时新小说提倡者针砭世事的倾向，并因而预示了"五四"作家的道德抱负。然而在他们的公开意图背后，暧昧的笑声时可听闻，这笑声削弱了小说标榜的卫道及劝世姿态。另一方面，谴责小说作家力图记录风起云涌的社会与政治事件，这种种尝试，或许已然预示了日后将兴起的"模拟式"现实主义形式。但晚清作家在反映现实之余，也同样有兴趣以高度夸张的方式来折射现实，以致构造出种种"怪现状"的效果。"怪现状"一词正出自吴趼人《二十年目睹之怪现状》的标题。在晚清作家，他们实际做到的，或者他们自以为已经做到的，还有与"五四"文人意图相信他们的前驱已然做到的，存在着明显差异。对这些差异的正视，将必然挑战鲁迅及其"五四"同辈的评者所形成的阅读范式。

近年学者开始探究谴责小说的叙事类型学及其潜藏的文化动力。譬如米列娜便认为，晚清谴责小说的情节设置是按照"连串"(strings)以及"回圈"(cycles)的美学原则组织的，因此它形塑了一种独特的世界观。[8]陈平原也已然指出这些作家玩弄(从第一人称视角到笑料趣闻等)舶来与本土的资源，从而在此过程中更新了传统的叙事模式。[9]袁进则提醒我们，这些小说兴起于上海、北京等特定的都市空间，它们导致了文化生产与作者/读者关系的新模式。[10]我正是在这些学者所开创的基础上，展开自己的研究的。

我将晚清谴责小说视为中国牌的丑怪(grotesque)现(写)实

主义。这种叙事模式通过戏弄、反转、扭曲其主题来表述故事。所有晚清谴责小说家皆意在针砭瞬息万变的现实,但在选择特定叙事模式之际,他们不约而同地采用了吊诡的表述模式;他们似乎都认为只有借助夸张、贬损与变形,才能最有力地表达现实。当然,晚清小说其他文类,譬如侠义公案系列与狎邪浪漫文学,皆有类似的颠覆倾向。但我认为,晚清谴责小说比其他文类更大胆地暴露了价值系统的危机,并且首当其冲地揭露了谴责小说的叙事模式本身,就是这深重危机的一部分。[11]

在这丑怪叙事的核心,是一种价值论(axiological)的放纵狂欢(carnival)。它对价值观(value)进行激烈瓦解,并以"闹剧"作为文学表达形式。我使用"价值观"一词,不仅仅指谴责小说作家裹挟着强烈的商业动机,一部接一部生产作品,也不只是说他们选择金钱游戏作为其钟爱的叙事主题。我的看法是,谴责小说作家是在一套以价值为坐标的叙事结构(configuration)中运作的,在其中,种种建构、学识、信念与体制都因袭与货币相似的功能,成为一种符号,取决于市场"价值观"的可交换性与上下波动性。用芭芭拉·赫恩丝坦·史密斯(Barbara Herrnstein Smith)的话说,"每一种语言交换亦是一种社会交换,它无可规避地折射并分担着所有的责任以及道德心理压力,而这些责任与压力规划着我们与他人之间的关系"。[12]某一既定的历史时段价值论的紊乱与失序,质疑我们连贯表述意义的能力,以及任何现(写)实主义叙事模式的合法性。相应地,谴责小说丑怪的视角亦使我们直面价值观的冲撞,以及体制的波动流徙。在此定义下的谴责,是从体制内部对体制的批判;对谴责小说而言,丑怪的形式折射了现实中无时或已的混沌。

丑怪的写实主义以及价值论意义上的放纵狂欢,这两个概念皆受巴赫金的启发,却又不止于此。正如下文将要论述的,晚清谴责小说乃是一种相当不同的文学体验。在讨论特定的例证之前,我将先以三个层面说明我的论点。第一,谴责小说的盛行



是政治动机与经济动机混合的结果。其混合的方式使我们可以就每个写作环节谈论其丑怪的效果。虽然谴责小说家口口声声说要表达对当下现实的关注，然而只有在有利可图的前提下，他们才更显得兴致勃勃。为迎合市场的需要，他们以骇人的速度粗制滥造。急速发展的印刷以及出版业是晚清小说迅速兴起的主因之一。[13]晚清作家大量生产谴责小说，要么难卒终章，要么请人捉刀代笔。[14]此外，在谴责现实的托辞下，这些作家还剽窃、夸大、伪造并复制着既往耸人听闻的材料。

聊举一例，据说刘鹗的《老残游记》最初连载于李伯元主编的《绣像小说》月刊时，李伯元便从《老残游记》中删除一段，嫁接到他自己的《文明小史》上。[15]刘鹗因此愤而从该杂志撤出自己的小说。李伯元脍炙人口的《官场现形记》中不少章节以及结尾，据传都是他的门人欧阳巨源代为完成。[16]另一方面，吴趼人系统搜集了种种趣闻轶事、流言蜚语以及道听途说，然后撰写出来，就仿佛他本人"亲眼目睹"一般。[17]而且吴氏在挞伐晚清社会甚嚣尘上的诈骗诡计时，他本人也不回避从中牟利的机会。他甚至愿意受人委托，撰写广告，夸耀自己服食"艾罗补脑汁"后如何文思不涩、劳久不倦，终于从精神衰弱中"还我魂灵"[18]。

到了清末民初，谴责小说普遍被看作为"黑幕小说"——一种借文字诽谤中伤、敲诈勒索的手段。在表面的道德批判下，这些作品已然是它们要批判的社会腐败现象的一部分。当然，借谴责之名牟利，并非晚清讽刺作品所独有的特色。不同的是，以往伪善道学者从不像此时此刻，如此自暴其丑却仍不以为忤。换句话说，以往所谓的社会良知冀借文字拨乱反正的信念，至此暴露出其脆弱暧昧的底线（虽然赞助邪恶与诽谤的那一体制本身却并未受到威胁）。这恰恰是谴责小说"仗义执言"的神话大为削弱的主因。

也许有人会采取简单化的儒家姿态，如是作结：时至晚清，传统的文士已无法维系道德的表象，因而他们的文学实践也被



带至同样的谷底。也可能有人采用庸俗马克思主义的态度，认为书写与思考现实的颓废模式，反映出中国封建主义基础结构的崩溃。李伯元与吴趼人的例子似乎呼应了这两种解释，但我要强调的是，晚清文人的作品就其堕落的程度而言，未必就过于其他时代；而且单纯根据经济与技术的变化来解释晚清的文化与文学景观，是不够充分的。“五四”作家、批评家沉迷于文学的反映功能，欢迎这两种研究方法，并将两者结合起来。他们的如是思考反而贬低了谴责小说原本的复杂性。真正应该提出的问题是，晚清作家究竟怎样以自谑谑人的叙事姿态，有效地将自己与其前辈、后辈作家区别开来。套用皮耶·布赫迪厄（Pierre Bourdieu）的话说，[19]使晚清作家成为革新者的因素，并非他们对混沌的价值系统的洞见，而是他们参与体制的方式——即在文学产品中消费、投资、流通其“经济资本”与“文化资本”的方式。

这便引领到我的论述的第二点和第三点；这两点与晚清小说的叙事学更有直接关系。我以为在写实主义被“五四”文人钦点为不世出的叙事模式之前，晚清作家已经玩弄着一种不同的写实主义——丑怪的写实主义。“五四”作家假定他们的视野（vision）、声音和语言必得相互融通呼应，从而“体现”现实。晚清作家却大相径庭，他们的模式掺杂感观喻象，混合修辞语气，褫夺任何自以为是的真理，借此促使我们三思任何模拟、再现叙事的权宜性。

《二十年目睹之怪现状》作者吴趼人强调了“目睹”这一新的写作与阅读观念——眼见为凭，因此有别传统说话人道听途说的姿态。为让怪、丑、伪的东西露出本来面目，吴企图借助一双慧眼，穿透日常事物的熟悉表面。不过，如果“目睹”指的是真真发生在眼前、可以个人亲见的事物，小说标题的第二个要素“怪现状”，则指的是非正常或者不自然的事件。“目睹”与“怪现状”两个词并置一处，提示了吴趼人假定的双重姿态；他试图以新闻



式的直观性，报道过去二十年来的日常体验，但他同样着迷于那些悖离日常生活与常规知识的怪异、不俗的事物。为迎合读者对耸人听闻之题材的嗜好，并教导他们以判然有别的眼光看待事物，吴趼人对笑料、流言、轶事等“非现实的”素材大加依赖。当流言蜚语被呈现为亲眼目睹的明证，当“怪现状”成为司空见惯的事件时，该表述系统已然发生一种滑移。但这一滑移却为晚清对丑怪的“写实”想象留下了空间。

晚清谴责小说家含混暧昧的写实主义，还存在着另一个向度。大多数谴责小说是以“影射小说”的形式书写出来的。当然，“影射小说”并非晚清作家的专利。不过晚清如此热中、夸张“影射小说”的叙事方式，以至于这一叙事方式不但成为主宰性的文学模式，亦成为当时文化风潮的指标。晚清小说“四大家”皆以“影射小说”的方式从事写作。《孽海花》中的名妓傅彩云影射的是现实生活中声名狼藉的赛金花，《老残游记》中的判官玉贤与刚弼遥指两个不受欢迎的朝廷命官毓贤和刚毅。知道这些掌故成为当时读者阅读这些小说的先决条件。这些小说为数不少的早期版本，甚至还附上一个具有识别作用的人名对照录。

当一个价值系统行将崩溃之际，甚至作家用来攻讦社会之荒诞的影射与谴责的叙事模式也必然有自噬其身的危险。就当谴责小说立意暴露社会黑暗，却好像总也暴露得不完全时，影射小说却遮掩着其实已然是众所皆知的丑闻。此一矛盾导致一种自相牴牾的写实主义。在吴趼人或李伯元极力描摹“怪现状”之余，反倒让我们想起了世俗“见怪不怪”一说；一个已然看到许多“怪现状”的人，开始视怪异为平常。正如识者所言，晚清作家并未在小说中复制现实，而是用虚构的现实，更为强烈地背离了通常意义上的现实。摇摆于“道尽一切”的要求与“一切尽在不言中”的感喟之间，或是暴露与掩藏之间，晚清谴责小说家所玩弄的写实主义已经触及了相当复杂的辨证，远远超过那个天真的“艺术反映人生”的信念——而后者正是大多数“五四”现实主义



作家全身心拥戴的座右铭。

最后，我们必须检审晚清丑怪的现实主义所投资的情感价值观。刘鹗的《老残游记》以有关哭泣的理论开篇。明末清初批评家金圣叹、张竹坡力倡小说乃忧愤之作，刘鹗承继这一流行理论，在《自序》中指出，面对当前社会的巨变，敏感的读者“欲不哭泣也得乎？”[20]可是对李伯元、吴趼人等大行其道的谴责小说家而言，与其说是哭泣或忧愤，倒不如说是笑声，为其笔下世界提供了最强有力的情感指标。

鲁迅既然将此一文类命名为“谴责小说”，已点出他对该文类明显的道德教诲寄托。胡适赞同此说，指出晚清作家的自反态度。[21]然而细察大多数谴责小说，那些嬉笑怒骂的穿插，插科打诨的情节，每每有使读者的注意力脱离严肃主题之虞。这些作家所声称要做的，与他们真正做到的，并不吻合。鲁迅等学者确有充足理由对谴责小说作家的轻薄浮夸表示不满。不过我以为恰恰是鲁迅着眼甚多的谴责姿态，已成为晚清作家质疑的对象。谴责小说并非总是像它们所声称的那样一本正经，读者也因此不必老是在字里行间找寻微言大义。当一个时代的体制正经受变易，新的价值观亦威胁到现有的价值观之际，那些持传统批评立场的人士并不比他们所批判的对象更享有优势。

当“五四”学者力证自身“批评”与“谴责”的能力，好来针砭社会混乱时，他们与老派卫道士人的关系所去不远。一旦当他们的批评不能立时见效时，他们的态度便转成或偏激或犬儒，而两者其实都是传统形式的延伸。相形之下，晚清作家打击自命清高的理想主义姿态就显得毫不犹豫；而就算他们的“谴责”未能遂其所愿，他们也极少被“逼上梁山”或自怨自艾。晚清作家的愤世嫉俗姿态，甚至可以扩展到他们对自身的怀疑、批判上，因此他们意外地免于耽溺在任何一种虚荣的寄托。这些作家随波逐流，终究与其嘲笑的对象难分优劣。因此，在他们营造的喧闹的叙事表面下，空洞暧昧的笑声时时回响。



这一笑声之所以重要，乃出于如下两个原因。其一，它将长久以来一直存在于中国叙事传统中的喜剧话语，推上台面，而不少小说研究者与实践者至今一直对此话语视而不见。无论是尽情的哄笑还是苟且的窃笑，晚清作家都在其中扩展了中国小说以幽默看待生命的能力。而嬉笑怒骂的能力，早在汉代以前便可见于叙事和戏曲的传统。[22] 其二，这一笑声亦是精英主义反转的标志，它反对现世一成不变的等级观念。当晚清作家有系统地推翻高贵与严肃的事物，拉抬世俗与色情的一面时，巴赫金式嘉年华会狂笑的观念，正中肯綮。[23] 但我将在本章第四节说明，晚清谴责小说的笑声脱胎自一种更为深层的喜剧策略，在那里，反转与颠倒并不（像巴赫金所谓）导致既定体制的循环再生，而是使该体制完全崩溃。

据此，下文我将讨论四个问题。一、以《二十年目睹之怪现状》和《官场现形记》为例，我讨论一种魅幻价值论的兴起，该价值论并不否认现存的价值系统，而是以李代桃僵的方式，借复制来淘空此一系统。这一魅幻的价值论是晚清谴责小说美学之关键所在，而我将其谱系回溯到明末清初的喜剧式鬼怪小说（comic ghost fiction）。二、借区分不同丑角与喜剧效果，及考察晚清通俗小报和娱乐消闲杂志，我描述晚清谴责小说对“荒诞”（folly）所发展的类型学。三、我讨论晚清社会将现代性与现代化当做文化商品来消费时，应运而生的狂欢效果。不论《文明小史》是拥护还是反对维新事业，它揭露了士人阶层的道德沦丧；而相对于此，《市声》（1908）则描写一群企业家虽然身在商界，却成为儒家价值观最新的代言人。在本章的最后一节，我思考中国丑怪的写实主义兴起的理论前提，以及它对中国现代小说的影响。



一　魅幻的价值论

晚清谴责小说最引人瞩目的叙事效果，在于以匪夷所思的方式，反转我们尊重信奉的机构建制与价值观念。先聊举数例。在《二十年目睹之怪现状》中，一富家子纵欲而死，却得到"孝子殉母"的美名（第八十六回）。一淫荡妇人被嫉妒的丈夫捉奸而杀，却被谥为贞妇，云抗暴不从，遇害身亡；其夫与当地绅衿甚至颁布旌表"节烈可风"（第五十六回）。在《官场现形记》中，胆小如鼠的将军奉朝廷之命平定当地叛乱，他履行圣命的办法乃是劫掠、捕获本受叛匪之苦的无辜百姓（第十四回）。另有一段插曲，一朝廷命官与其夫人苦思升迁之道；经一僧人点拨，他们向顶头上司的爱妾叩头，奉这小他们二十岁的女子为谊母，从而如愿以偿（第三十八回）。

世事如此丑怪，《二十年目睹之怪现状》的匿名主角"九死一生"最终不得不看破红尘，自甘退隐。作为对《红楼梦》寓意繁复之开篇的戏仿，《二十年目睹之怪现状》的开头就描述叙事者发现"九死一生"留下的一卷手抄笔记。笔记的开篇常被引用：

> 我是好好的一个人，生平并未遭过大风波、大险阻，又没有人出十万两银子的赏格来捉我，何以将自己好好的姓名来隐了，另外叫个什么九死一生呢？只因我出来应世的二十年中，回头想来，所遇见的只有三种东西：第一种是蛇虫鼠蚁；第二种是豺狼虎豹；第三种是魑魅魍魉。二十年之久，在此中过来，未曾被第一种所蚀，未曾被第二种所啖，未曾被第三种所攫，居然被我都避了过去，还不算是九死一生吗！[24]

《二十年目睹之怪现状》最初于1903年连载于梁启超的《新小说》，一炮而红，最后于1910年方才完成，[25]共计一百零八



回，成为当时谈议最广的作品之一。其作者吴趼人乃晚清文人中最多才多艺的人物之一。除开小说家的身份外，他还是编辑、记者、政治活动家，以及经验丰富的青楼恩客。[26]《二十年目睹之怪现状》可以视为吴趼人文学才华的最佳体现之一。

《怪现状》详述"九死一生"进入一个全无道德顾忌的中国社会，历尽千奇百怪，最后狼狈退出的过程。"九死一生"年方十五便已初尝教训。其时他的父亲猝然谢世，他赴杭州寻亲，与伯父共商家产，却受骗上当，尽失所有本该继承之物。"九死一生"与母亲托庇于他昔日的同窗吴继之门下；以后二十年间，他辅佐吴氏于商界苦心经营，直到他们所有的资财都被那狡诈残酷的商业体制吞噬一空。这是整篇小说的主干。"九死一生"因经商而云游四方，从沪上到京城，从香港到天津。他声称自己搜集了数量惊人的"目睹"到的材料，这些材料从政界腐败到商业欺诈，从思想界的狡辩到社会的丑闻，无一不备。

"九死一生"的目击报道呈现了晚清社会的荒诞大观。"九死一生"的伯父虽然外貌仁义，实际与禽兽无异。他不但剥夺了新寡弟妹应得的财产，且让侄女怀上身孕。然而这只是微不足道的样本而已。整本小说里，读者不断遭遇奇闻怪事：朝廷命官以家庭成员的痛苦为代价谋求升迁，盗贼可以为官而官亦可为盗贼，所谓名士其实是彻头彻尾令人厌憎的伪君子，商人不只经营商品而且买官鬻爵，行骗的娼妓摇身一变为朝廷命妇。正如"九死一生"在楔子中所言，这些人物都是"蛇虫鼠蚁"、"豺狼虎豹"、"魑魅魍魉"。小说收煞处，"九死一生"被迫逃离污浊的社会以保清醒；他的经验恰是西方教育小说（Bildungsroman）的苦涩翻案。

《二十年目睹之怪现状》以丑怪为能事的叙事方式，经由吴趼人的好友、晚清讽刺文学另一重要人物李伯元之手，得以精益求精。1903年，李伯元的两部小说《官场现形记》与《文明小史》连载面世[27]，这两部小说后来皆被誉为晚清谴责小说最具示范



性的作品。我将在本章的第三节讨论《文明小史》;此处我的焦点是《官场现形记》。如果说《二十年目睹之怪现状》力图嘲笑晚清社会的方方面面,那么《官场现形记》则有所不同,它集中在某一特定的社会阶层——官场——视之为一个独立自足的、微型的世界。小说枚举了一系列门路俨然却无耻之尤的行径:行贿受贿、阳奉阴违、贪渎盗用,以及买官鬻爵等。不言而喻,这些恶劣行径全然破坏了千百年来的科举制度和官僚体系。

诚然,买官鬻爵的丑闻在清初或其他朝代亦非绝无仅有。[28]但前所少见的是,如今的官位可以公开叫卖,即时成交。[29]钱能通神,借此,有钱有势者尽可不必参加科举考试而买得官职,而已有官职者可以加速加官晋爵。举国上下皆卷入这场升官豪赌,这场豪赌的庄家不是别人,正是慈禧太后。正如小说中一位人物所言:"佛爷早有话:'通天底下一十八省,哪里来的清官?但是御史不说,我也装作糊涂罢了;就是御史参过,派了大臣查过,办掉几个人,还不是这么一件事……'这才是明鉴万里呢!"(《官场现形记》,第十八回)[30]

真正令人惊异的是,明明官位没有空缺了,官府仍旧出售官职,买空卖空。其结果是,官职遥遥无期,但候补者却愈积愈多,而候补者之间则是疯狂的竞价拍卖、投机取巧,非法协商也是愈演愈烈。1905年,有千年之久的科举考试制度终被取消,但这一举措并未影响到官职市场,因为其时仍有过量的候补等待着曾经许诺给他们的一官半职。[31]这些漂泊不定的候补者充其量只是鬼影般的官员;他们依附在一个已死的体制上,名义上是朝廷命官,却既享受不到官场特权,亦无法谋得实际利益。他们的存在,或者不存在,不禁令人想起果戈理的《死魂灵》。

就仿佛在回应"九死一生"开篇时的谶语,《官场现形记》的叙事者在小说收煞处摹绘了一个人物的梦境。此公造访的世界怪兽当道,有鼠、狼、虎、豹、猴、狐,弱肉强食,相互算计(第六十回)。当他们寻找有利位置、攫取财物时,就像在演绎新的生存



法则。先天无所顾忌、后天巧取豪夺，这些角色无意间成为达尔文式物竞天择、适者生存的范例。这些非人化的角色为达目的而如此不择手段，他们孜孜不倦、“努力”开创的精神竟可令人刮目相看，因为这种精神在以往小说里不曾得见。

吴趼人与李伯元都采取了一种老于此道的过来人姿态，叙述故事。他们看透社会的卑污，并以愤世嫉俗的笑声书写下这个社会的乱相。他们在小说中，大肆挥洒自己对社会腐败的丰富“学识”，就仿佛在书写着一部嘲弄式的百科全书，指点世界恐怖颓废的极限。然而他们的道德批判姿态，有可能成为他们耽溺于丑怪狂想时的华丽托辞。《二十年目睹之怪现状》充斥近一百九十个个案[32]，《官场现形记》熙熙攘攘地壅塞着八百多个人物。[33]情节与人物的浮泛多余，伴随着过度的修辞与夸张的想象，使小说本身成为一个所有社会行为都失去章法的文学索引。不过面对晚清作者的浮夸现象，识者亦可思考其背后的经济动机。借着题材与风格的膨胀，晚清作家们拉长着作品的篇幅，撩拨着读者的好奇心，也借此赚得更多的收入。他们最终成为其漫画式摹绘的怪现状之一部分。

紧随这两部小说之后，出现了一长串冠以“怪现状”或“现形记”之名的作品，如《学生现形记》(1906)、《商界现形记》(1911)、《女界现形记》(年代不详)、《革命鬼现形记》(1909)、《官场怪现状》(1911)、《近十年目睹之怪现状》(1910)等等，皆欲图从那两部作品的畅销当中赚得好处。文学赫然被市场化了，即使是在二手的市场亦复如此。

胡适、鲁迅之后的学者，已将《二十年目睹之怪现状》与《官场现形记》等晚清谴责小说的叙事方式与主题结构，联系到18世纪中叶吴敬梓的小说《儒林外史》。[34]就晚清小说讥刺士人阶层既不自重、亦无社会地位这一向度而言，它们确实留下了吴敬梓式讽刺的印痕。但这些学者忽视了如下一桩事实：《儒林外



史》是在不同的价值论指导下创作出来的作品，因而它无法预示谴责小说对奇特丑怪之事件的胃口、对虚幻价值假情假意的拥戴，以及对跳梁群丑的炫示。吴敬梓写文人的漂泊不定及虚荣妄想，触及了儒士的自我预期与残酷的物质环境间的鸿沟。通过描写一长串的怪人、骗子和隐士人物，吴敬梓暗示儒家价值观的凝聚力，早已今非昔比，种种偏差和越轨行径，无不显示一种传统的崩解。

诚如识者指出，《儒林外史》一书内蕴如下张力，“其一是（儒士）对发挥恰如其分之作用的渴望，其二是他们为了洁身自重，只能不发挥任何作用的决定”[35]。即在清初，士人阶级已开始动摇，吴敬梓小说中的人物却仍旧隐藏着一丝希冀，或者一种怀旧情绪，怅想着儒家理想与政治抱负间的密切关联。因此《儒林外史》著名的第三十七回应运而生。在这一回，云游四方的文人同会一处，祭奠泰伯，相传他曾远避政治，而保持了自身道德的完整。此一仪式乃一象征姿态，它将整篇小说离散的结构（及思想）断片连缀起来。[36]不过作为叙事者，吴敬梓对这些文人恢复既往地位的努力，却心存暧昧。虽然他的确推出一组典范人物供人效法，但另一方面他又以不打折扣的写实姿态，将自己的理想叙事置于绵绵不绝的嘲讽插曲中。泰伯一段过后，世风并未好转，而且在小说的收尾处，那座圣祠亦行将荒芜。

晚清作家如吴趼人、李伯元等更激进化了《儒林外史》背后的理念依据。他们质疑此一理念架构的道德与思想前提。18世纪中叶的吴敬梓面对“修身齐家治国平天下”这套体系，仍抱存挽狂澜于既倒与既往的渴望。然而，他这一渴望却不时被微妙的暗讽与意在言外的言辞所颠覆，因而促生了叙事者与其笔下人物之间丰富的对话网络。20世纪初叶的吴趼人与李伯元也许仍旧尊崇着儒家的教诲；但他们也知道在儒家传统之外，各色不同价值论的可能性已然兴起，而其中所谓西学尤为特出。倘若儒家的修齐治平表面仍旧行之有效，那是因为长久以来它



早被其他的价值系统所挪用，最多只称得上是貌合神离。吴敬梓似乎仍将圣人的教诲视为不可违逆的终极意义，而吴趼人与李伯元却在他们的社会中，看到任何东西都可以凭交换价值来衡量。

譬如《官场现形记》第一回，陕西同州府朝邑县赵、方两家请城里夫子敦促孩子读书，求取功名，其争先恐后状，滑稽非常。这赵家的子孙忽然得中秀才，方家有心攀附，托人做媒，定下亲事，方才心里平衡。两家心中雪亮，除开表面的荣耀，“做了官，就有钱赚”。[37]然而中举的赵家后生在等待有利可图的官位之际，终于明白，如果没有合适的关系，他连最基本的官位都捞不到。只有当一个掮客为他精细安排拜见上司，备好“贽见”与“门包”等必备财物，加入买官鬻爵的集团，他的求学过程这才大功告成（第二回）。

《儒林外史》开篇楔子讲的是隐士王冕不入官场，规避苛政，不慕虚名之事。王冕“隐居”是作为理想的楷模构造出来的，小说通篇描摹的各色士子正是以此为参照，方显得可笑可卑。诸如范进和马纯上，匡超人和杨执中的事例之所以遭致嘲讽，[38]正因为他们没能成为王冕那样真正高雅的儒士。他们蝇营狗苟于官场的飞黄腾达，对此，我们既觉之滑稽，又叹其可怜。《官场现形记》与《儒林外史》不同，作者李伯元开宗明义就指出：招摇撞骗乃进入儒家精英世界的先决条件，而非最终结果。如果说，《儒林外史》因为人物的角色混淆而产生道德危机，那么在晚清谴责小说中，种种角色之间娴熟巧妙的转换，连同这些角色不言自明的交换价值，早已营造出该文类自身的“道德”秩序。

晚清谴责小说中，王冕这样的隐士再也无处可寻，而这类隐士对世俗的逃避，曾是《儒林外史》的叙事与思想的价值立意所在。识者尽可援引《二十年目睹之怪现状》最后一回的蒙阴县令蔡侣笙这一人物，作为与王冕差堪媲美者，可是这蔡青天却被诬陷捏报灾情、擅动公款，最终勒令离职。当《二十年目睹之怪现



状》的“九死一生”规避浊世之际，他所践行的既非精神的超越，亦非本真地位的保存。他所得到的反而是一种双重的眼力，这眼力令他及其笔下的理想读者能看出晚清社会既是无辜者的牢狱，也是魍魉的乐园。此外，尽管“九死一生”断然决定退隐，吴趼人却在《二十年目睹之怪现状》的续作《近十年目睹之怪现状》中，让昔日的主人公重回上海的花花世界。[39]这回“九死一生”由两个天真无邪的表亲做伴，飨以读者更多他声称亲睹的“怪现状”。我们很难想象吴敬梓会安排王冕经过数年的隐居而又重返官场；那是对《儒林外史》整个道德结构与叙事框架的全面背叛。但吴趼人却宁可在续作中，毫无愧色地从《二十年目睹之怪现状》获得的成功里再谋利益，弃主人公性格的连贯性于不顾。尽管续作中“九死一生”仍口口声声要保持既往的道德姿态，但他充其量不过是对自己前此性格的谑仿。当续作戛然而止时，“九死一生”全无迹象要再度离开沪上。

聊举另一例证。《儒林外史》第四十八回，告老还乡的儒家文士王玉辉得知女婿谢世，便鼓励新寡的女儿绝食自尽，以殉其夫。类似的例子可见于《二十年目睹之怪现状》，然而却以判然有别的方式收场。当官职卑微的苟才得知顶头上司欲纳新妾之际，便以此为升迁的机会，不惜让新寡的儿媳以身相许，以求自己的升迁。年轻的儿媳本欲力守贞洁，但当公公下跪泣求之际，她万般无奈，只得屈从（第八十八回）。读者大概会力斥王玉辉以最不人道的方式来实行自己的儒家主义，即便如此，读者也会震骇于王氏的道德观与其虚荣心之间可怕的张力。[40]而苟才之所以为无耻之尤，乃因为他控制自己的家庭成员，以之为官场游戏中可供驱遣的棋子，至于他是否自卑自惭，真是无关痛痒。

吴敬梓以一种鲁迅所言的微妙“讽刺”来承载对社会的批判，与之相比，晚清作者自然显得粗俗喧闹得多。但诚如上文所言，晚清作者之所以如此，自有其充足的缘由。若说吴敬梓尚能

把持住儒家的价值系统，不管这一系统是多么问题重重，那么，晚清作者们所面对的世界，则是各种价值系统纷乱杂陈，众声喧哗。吴敬梓至少尚能保持一安稳的距离，由之出发，去嘲弄那些可怜可笑的士子。晚清作者则不同，他们于嘲讽之时，不得不首先对嘲讽这一叙述姿态本身进行置疑；他们在谴责他人时，往往自己也可能成为这可笑可鄙的嘉年华会的一部分。随着文类疆界的模糊、叙事焦点的漂移，以及价值系统的分崩离析，晚清作者意识到，最佳的选择不再是婉转教化的讽刺，而是猛洒狗血的丑怪风格。

中国文学里这一传统的危机意识可谓其来有自。到明末清初之时，甚至已蔚然形成一种独特话语，可见诸于李贽（1527—1602）对文人文化之虚假礼仪的诘难，陈洪绶（1598—1652）对人物画传统的刻意“解构”，以及袁枚（1733—1799）对其多重身份的恬然陶醉。[41]浦安迪认为反讽（irony）是晚明小说的主要特征，未尝不无道理。这些晚明清初作者清楚地看到他们构建的小说世界有其自我相悖和矛盾处，却依然勉力将其熔炼成完整的叙述作品；[42]讽刺的因素便恰恰体现在这里。《儒林外史》应被视为清代小说对晚明这一讽刺式喻象的回应。

但是，晚清小说的丑怪色彩却超出前人的反讽特色。当一个社会的（文学）价值系统不再能维系其合法性的时候，作者得以解放出来。也就是说，他们可以从本来不敢希望或者不被允许的方式和素材中汲取源泉，进而捕捉与描摹现实。吴趼人和李伯元责诘人们理解世界时所凭借的理性和美学礼仪，由此，两位作家对（文学）价值观念提出了公然挑衅；而一般反讽模式所希求的，却是旁敲侧击。丑怪所具有的嘲讽力量，表现在将本不相容的角色、行为和主题糅合成一种奇诡的和谐，不管这一表面和谐是多么的不自然或不可理喻。在晚清作者眼中，荒谬成为理所当然，正常的反倒成为不正常。晚清谴责小说作者在人与非人以及高蹈与低鄙的价值系统之间，建立了一种“诡异”的类

比，从而开创了又一种小说新模式。

有鉴于晚清谴责小说的丑怪色彩来自不同价值系统间的对照与反衬，我们可以推测在《儒林外史》之外，还有其他模式的作品启发了李伯元和吴趼人。我以为晚清谴责小说家在形成其丑怪风格的过程中，也受到了志怪和神魔小说的影响。吴趼人和李伯元将人的世界与魑魅魍魉的存在相参照，不由令人想起他们的作品与志怪传统的轇轕。吴趼人在《二十年目睹之怪现状》的《楔子》中，促请读者将当代社会视为鬼怪横行的世界。他将《二十年目睹之怪现状》又命名为《人间魍魉传》，也就无足为怪了。[43]

同样地，在李伯元《官场现形记》的《后记》中，叙事者宣称，书房中一场神秘的大火烧毁了小说的第二部分，只将第一部分留予读者：

> 原来这部教科书，前半部是专门指摘他们做官的坏处，好叫他们读了知过必改。后半部方是教导他们做官的法子。如今把这后半部烧了，只剩得前半部。光有这前半部，不像本教科书，倒像个《封神榜》、《西游记》，妖魔鬼怪，一齐都有。[44]

据说吴趼人还是狎邪小说《海上名妓四大金刚奇书》(1898)的作者。在该小说中，四个臭名昭彰的沪上妓女，被描摹成四大金刚，转投人形；他们降临尘世，乃要打破伦理规则，搅乱社会秩序。小说收煞处，元始天尊命二郎神擒拿四个妖怪归案。四大名妓暴露原形时，乃分别现形为狐狸、猢狲、犬、猪。该小说最后一回以唱曲牌《南尾声》作结："到今朝，穷了金刚技，现原形，四蹄带尾。我亲自见了这形状呀，待我慢慢地觅一个文人，撰一部海上奇书去醒世。"[45]沿袭这一传统，流行的狎邪小说如《九尾龟》与《九尾狐》(1910)等皆调用幻想中非人的怪物，作为非人化



的世界的意象。《封神榜》中导致商朝倾覆的祸水妲己，便是“九尾狐”的化身。

我在上文指出，晚清谴责小说的优点在于它以新闻报道式的即时性，再现了变动的社会现象。那么这一神怪幻想的维度又在何种意义上，为其描绘现实世界的力量再添羽翼？《怪现状》与《现形记》这两部小说的标题值得重新审视。“怪现状”之“怪”可以连锁到传统的“志怪”故事。[46]该文类志奇述异，在六朝时期已达到第一个巅峰，其影响远至清代，譬如蒲松龄（1640—1715）的《聊斋志异》等。另一方面，“现形记”的“现形”则可根据鲁迅所谓的“神魔小说”传统加以定义。[47]该传统最可瞩目的范例包括《封神榜》与《西游记》，而这两部作品李伯元在《官场现形记》的结尾部分皆有所援引。“现形”一词亦有佛教来源，指的是我佛显灵之一瞬，为的是凸显其原形的“空无”，或是相反地，展现其多变的身影。[48]但在“神魔”叙事传统中，“现形”或“现出原形”，乃是编排好的情节设置的一部分；通常在情节的高潮，一个伪装人形的魔怪、妖精或者超自然的生物终于暴露原形。

传统的“志怪”与“神魔”小说亦为晚清的科幻奇谭提供了原料（详请参见第五章）。与本章议题相关的是，尽管“志怪”与“神魔”小说皆聚焦于奇怪与超自然的事物，但两者分别发展了自身的“逼真”（verisimilitude）原则，因而折射出特定的历史语境中的真实观。高辛勇以六朝故事为例，指出西方文学中的超自然与幻想的事物，主要是从创造的角度加以想象的，而中国语境中所假定的却恰恰相反。“志怪”叙事传统必须“这样理解，它主要指的是被再现出来的现实的类型，而不是被运用的再现的模式”[49]。换言之，有关超自然与怪异的故事总已被纳入史传描述（“志”）中，该叙述已被归到人文现实这一更广义的语境之中。柴特琳（Judith Zeitlin）通过考察志怪传统的另一个终点《聊斋志异》，亦处理了有关真实与怪异的问题。柴特琳认为，蒲松龄自诩为“异史氏”，借此，他发展了一套话语方式，从而有能力跨越



事实与幻想、历史与玄奥的疆界，并将本来对立的范畴包容在鲜活的、想象的人间体验这一更为宽广的类型之下。[50]

《西游记》与《封神榜》等“神魔”小说的幻想成分，不论其宗教与神话来源如何，早被广泛视为中国人文想象的延伸。读者视《西游记》中的孙悟空、猪八戒、沙和尚等角色，要比其师傅唐僧更有“人”味，这早已成为老生常谈。[51]按照鲁迅的观点，“又作者禀性，‘复善谐剧’，故虽述变幻恍惚之事，亦每杂解颐之言，使神魔皆有人情，精魅亦通世故，而玩世不恭之意寓焉”。[52]余国藩则从神学视角，指出传统“志怪”与“神魔”叙事中特有的宗教情怀（religiosity）[53]。这两种文类预设了一种同时包含魔法与超自然主义的“信仰系统”，也视非天然之物与超常现象为当然。[54]不论如何，志怪神魔小说都拥抱了一种写实观，即，借寻常与合理的人情事物细节来保证（夏济安所谓）幻想世界中“社会”秩序和“宇宙”秩序的合法性。[55]

虽然《二十年目睹之怪现状》与《官场现形记》正视的是人间事物，但是这些人间事物被叙述出来时，其怪异或荒诞的骇人程度，竟比“志怪”或“神魔”小说的内容还要更胜一筹。这怪诞的效果并非只因为晚清作家借用妖魔鬼怪的意象来嘲笑红尘浊世而已；魑魅魍魉虽然丑陋，却未必促生慑人的效果。毋宁说，原因在于晚清作家从形形色色的神魔素材中援引事物形象，将其抛入一个不可思议的语境，与此同时却又拒绝运用使这些事物（在神魔叙事中）约定俗成的那些叙事原则。

明清“志怪”与“神魔”小说中的鬼、怪、人、神，也常僭越彼此世界的界限。这些跨界行为促成了若干最引人入胜的场面。然而，不少学者已经指出，这些僭越行为之所以引人入胜，乃是因为它们凸显自然与超自然之间的界限；丑怪奇异之物的描写，因此有助于厘清社会或宇宙秩序的分野。晚清丑怪的谴责小说却呈现了不同的场景。规矩、行动、价值与人物间粗暴的交换，使

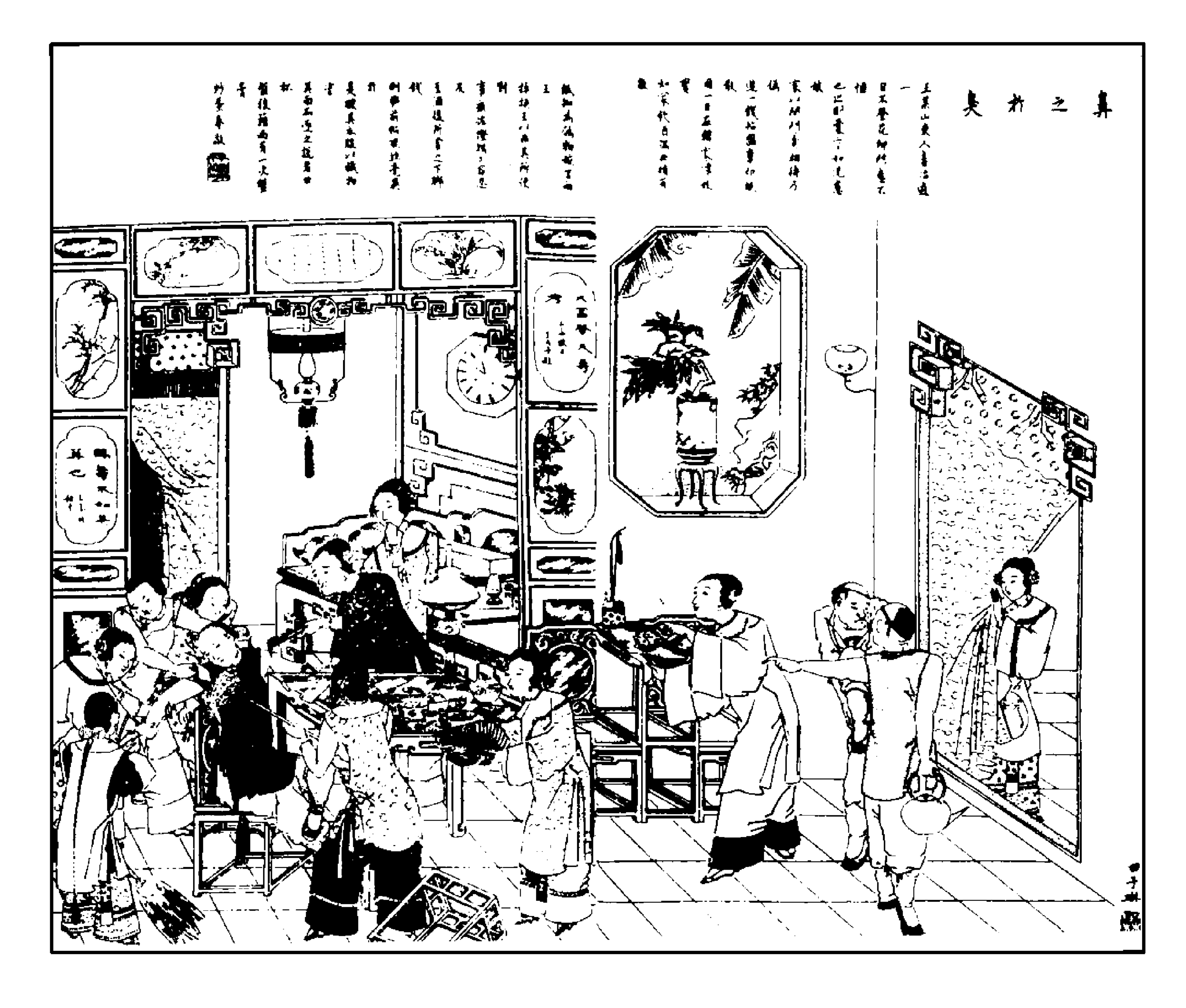


读者或着迷或不耐或惶惑，任何界限均于此消弭迨尽。然而换个角度看，当明确的界限付诸阙如之际，即使再胆大妄为的僭越，也只出落得像虚浮的行动或者丑怪的表演。诚如上文援引的古训“见怪不怪”所暗示，怪现状的过度曝光甚至使最暴虐的意外，也沦为平淡的家常便饭。

吴趼人未卒终章的《无理取闹之〈西游记〉》(1908)，正是一个个案。这篇故事里，《西游记》里的孙猴子被漫画化成通臂猿，极其腐败堕落。他竟对自己的魔力明码标价，惟“财”是问。一头已修炼成人的鲋鱼被麻鹰大王抛出它原本居游的西江，现了原形，困于涸辙潦水之中。此鱼正等待庄生(大概是《庄子》的作者?)来解救脱厄。通臂猿看出有利可图，便插手此事，欲图从鲋鱼身上敲诈搜刮几文。当得知被困之鱼一无所有，不能施以报偿，通臂猿见风使舵，立改主意，并与麻鹰大王沆瀣一气。[56]

即便以宽松的标准来看，《无理取闹之〈西游记〉》也无甚可取。倘若读者觉得好玩，那可能是因为从小说看到一种不可能的情境：昔日的齐天大圣怎么堕落如斯，竟被遣送到《庄子》的世界，反过来与鹰王同流合污了？然而这一突兀的调笑，恰恰是通往怪诞效果的最初一步。原本通臂猿乃《西游记》中四大恶猴之一，威胁着孙悟空护送唐僧西天取经的历程。[57] 吴趼人还创作了一部短篇小说，题为《立宪万岁》(1906)，在这篇作品里，传统“神魔”小说耳熟能详的人物，从玉皇大帝与行者悟空一直到猪八戒，皆重聚天宫。他们正在研讨的是天宫的立宪问题，但随着故事的进展，这些人物不是漠不关心，就是节外生枝，迅即卷入接二连三的喧闹争吵之中。

吴趼人主编的《月月小说》也付梓了大陆所写的《新封神传》(1908)，编者按语称其为“近世中国文学第一部滑稽小说”[58]。《西游记》中的猪八戒竟从取经路上中途告退，成为游学东瀛的海外学生；他结交了《封神榜》中的姜子牙，两人接受新的使命，荡平了妖魔鬼怪的一场叛乱。可是平叛途中，他们却受



付假钞之嫖客受辱青楼(选自《点石斋画报》)

香港青楼所诱而身不由己。两人胡天胡地后,换来一身性病。姜、猪后来又创办一所现代学校,既授新知,亦传旧学,其目的是要培训出能在中、英文事业中施展抱负的一代学人。其课程设置中最重要的一门,乃由八戒亲授,名为“模拟学”。后来猪八戒与姜子牙重回日本,为子牙购买假文凭;小说结尾,两人正与两位日本妓女协商,让她们在其新学院中担当教授职位。

《西游记》在晚清最不可思议的改写,大概是冷血的《新西游记》(1909)[59]。这一次,唐僧、孙悟空、猪八戒和沙僧在前往西方的新旅途中,绕道去了趟上海。他们所经历的劫难多于欢乐。首先,唐僧落入一群妓女之手,直到最后一刻才被西服革履的猪八戒救了出来。接着,唐僧和猪八戒又被诱入鸦片馆,立时上瘾,却因无钱支付而锒铛入狱。孙悟空解救了众人,又迫使他们



接受戒烟治疗。最后一幕，取经之途变成麻将桌上的交战。所有麻将的玩法都依照最新的政治时髦样式，予以重新命名，而唐僧师徒正为游戏的模式是君主、立宪，还是民主、租界纠缠不休。

在晚清谴责小说这一谱系当中，“神魔”小说的一个次文类(subgenre)——喜剧式鬼怪小说——值得特殊关注。我指的是明末以来的一些小说，如《平妖传》(年代不详)、《斩鬼传》(1688)、《平鬼传》(1785?)与《何典》(约1820?)等。这些作品多为中篇，继承了早期“神魔”小说的特色，摹绘妖魔鬼怪、玄奇特异之事。但与耳熟能详的《西游记》与《封神榜》相比，此类小说的特色乃是神怪的人格化，即在形象塑造、情节设置、情景安排、象征取喻等方面皆降至人类或非人的层次。这些小说明显嗜好黑色幽默，每以人性的弱点为标靶。喜剧式鬼怪小说的旨趣与其说在于构想一个自成一格的超自然世界，不如说在于唤起彼世与此世间，可怕亦可笑的平行对应。人性的偏执与虚荣、人间的不公与腐败，得以透过群魔乱舞的角度来审视，并招来阵阵讥讽的笑声。

鲁迅在《中国小说史略》中曾提及《斩鬼传》，指出其“取诸色人，比之群鬼，一一抉剔，发其隐情，然词意浅露，已同谩骂，所谓‘婉曲’，实非所知”。[60]鲁迅讨论该作时，将之放在“清之讽刺小说”的章节。但他在强调喜剧式鬼怪小说与社会问题的相关性时，却忽略了该小说的“非人间世”因素，而这正是使该小说与《儒林外史》等严格意义下的社会讽刺小说有所区别的地方。

喜剧式鬼怪小说在社会讽刺小说与“正统”神魔小说之间漂泊无定，不折不扣是种鬼魅似的文类。不过其以非人间世的方式来设想极端人间世的主题，却预示了晚清丑怪谴责小说的不少特色。《何典》正可例示此说。该作描写“三家村”活鬼一家的悲喜剧。活鬼与夫人雌鬼，做了暴发的财主。但其兴隆财运，却引起当地恶棍和有权有势者的垂涎。土地老爷名为饿杀鬼，以



莫须有的罪名缉拿活鬼，下在暗地狱里，直到他倾家荡产，才发放他脱离干系。活鬼忧愤交集，身染暴病，不久竟一命呜呼。其家婆雌鬼尽管一开始誓作贞妇，却时隔不久便养汉招夫。其后的故事情节则追随着活鬼的儿子活死人的历险过程，凸显他受娘舅形容鬼的家婆醋八姊等虐待，愤而出走；沿途讨饭遇群狗相欺，幸得蟹壳里仙人搭救；又与臭鬼的女儿臭花娘结下情缘。活死人师从鬼谷先生尽习法术之后，自告奋勇，率领阴兵，欲生擒活拿被逼谋反的两个大头鬼（青胖大头鬼与黑漆大头鬼）。活死人最终平乱安民，在小说结尾处，他终雪父亲冤死之仇，并在丰都阎王殿与臭花娘定下婚约。

《何典》的作者张南庄是清朝中叶乾隆、嘉庆年间的上海文人。张南庄的生平我们知之不详，仅知他为邑中十大布衣之冠，高才不遇。[61]张南庄藏书甚丰，称甲于时，而且擅长书法，但咸丰年间太平之乱，其藏书和诗稿尽付一炬。

《何典》对晚清丑怪谴责小说的兴起影响深长，其原因有二。第一，《何典》大约成书于 19 世纪 20 年代，它以手稿形式流传于张氏亲友间；直到 1879 年，该小说才（由张氏的孙子）正式付梓。其相对较晚的出版时间，使该小说对晚清读者而言，要比对清朝中叶的读者更加耳熟能详。而且该作还因其讽刺挖苦社会群相，引起"五四"一代学者如鲁迅和刘复等的重新重视。[62]

第二，正如上文的情节所示，《何典》一书有清晰线索表明，张南庄力图斡旋（《封神榜》之类的）神魔小说与（《儒林外史》之类的）讽刺小说的叙事特征。张氏鲜活地摹绘了被冤蒙难一家鬼的悲喜剧。他将人间伦理与法理现象强加于非人间的鬼怪上，从而"驯化"了超自然的神魔世界。鬼与鬼之间的爱、恨、欺骗与出卖，一如人界之所为。诚如鲁迅在《何典》再版《题记》中所说，该小说"谈鬼物正像人间，用新典一如古典"[63]。"五四"学者刘复则重新发现了《何典》，并促成此书于 1926 年再版，他对该小说的审美结构亦有富于洞见的评论："综观全书，无一句

不是荒荒唐唐乱说鬼,却又无一句不是痛痛切切说人情世故。这种作品,可以比作图画中的 caricature;它尽管是把某一个人的眼耳鼻舌,四肢百体的分寸比例全都变换了,将人形变做了鬼形,看的人仍可以一望而知:这是谁,这是某,断断不会弄错。”[64]

刘复与其他“五四”作家在《何典》中看出了鬼界与人界丑怪的相似处。他们的人道主义倾向,使他们强调该小说社会讽刺的高度,却忽略了如下的事实:《何典》在成为社会讽刺作品之前,乃是对流行的叙事文类——包括社会讽刺小说——的一种作怪的拼贴,一种大胆的掺和。除开借自“神魔”与讽刺小说的形象与主题之外,其他流行文类,如才子佳人小说、“世情小说”、讲史小说,以及侠义公案小说等,亦在《何典》中留下印痕。譬如活死人历经试炼,为父报仇,又与意中人臭花娘完婚,显然是才子佳人小说熟悉的套式。而青胖大头鬼与黑漆大头鬼的公然反叛,读起来就仿佛从《水浒传》偷来的插曲。

《何典》的结局预示的是道德秩序的回归,而以活死人与臭花娘得配佳偶为高潮。可是这样的收尾实在不必严肃待之。毕竟所有书中人物都是鬼魅,因此不必或者不配受人界法则的约束。鬼尽管有其浮沉遭际,却不会再死一次,因为他们早已经不是人了。《何典》人文主义的脉络必然被其鬼魅的前提所削弱,暗示无论是在哪一个世界追求秩序与理性都是劳而无功的。小说最后的花好月圆其实早被该小说的前提所颠覆:无论如何,鬼怪的世界哪里会有伦理、道德改观所必备的条件或能量?用张南庄自己的话说,《何典》无它,“其言则鬼话也”[65],一套“非”人的话语。

吴趼人对这些喜剧式鬼怪小说应该有所通晓。已有论者指出,《二十年目睹之怪现状》的第六回便直接脱胎自《斩鬼传》第四回,讲的是京城茶馆一个饥贫交集、仍然硬摆架子的旗人所闹的笑话。此公绞尽脑汁,小心进食,连桌上桌缝的几粒芝麻也绝



不放过。[66]李伯元的《官场现形记》则被吴趼人描述成“恶夫仕途之鬼蜮百出也”，乃撰写该小说。梁启超对此说法亦心有戚戚焉。[67]上一章讨论的李伯元的另一篇小说《活地狱》，更进一步强化了这种与鬼怪小说之间的类似性。

当生者与死者一样，被当作幽灵一样对待时，言说人间或者鬼界的正义，无非是自欺欺人。晚清作家缺少决心或欲望，来复苏伦理与文学建制。他们让笔下的人物从一种文类漂泊到另一种文类，从一种价值系统流浪到另一种价值系统。当妖魔鬼怪与其人间的对应者成群结队，呼啸来去时，即便阎罗王现身，亦不再能产生恐怖效果。在《立宪魂》(1907)中，阎罗王派遣六名阴间使节，到海外考察在地狱建立立宪制君主政体的可行性。他之所以如是安排，乃是要先下手为强，预先挫败具有革命思想的鬼魂。随后发生的是鬼界各阶层滥用新思想而导致的一场闹剧，而原本提议的改革终于烟消云散。《立宪魂》明显在嘲讽1906年被派往海外、学习如何起草立宪政体的五名使者，它以阴间的光景，含沙射影地直指任何人间改良现状的努力，认为无疑都是鬼扯。

本章始于对晚清谴责小说类型学中有关“价值”喻象的讨论。晚清作者们采用这一“价值”喻象，来衡量价值交换系统的紊乱酷烈。随后我指出，作者们必得重新审视叙事模式和被叙述物之间扭曲的交换关系。任何进入模拟重现市场的事物，都必须经过几番价值起落。一种丑怪的美学，或经济学，于焉而生。学者尝认为这种丑怪风格受惠于《儒林外史》一类的社会讽刺小说，但在我看来，促成丑怪风格的因素不可能仅仅存于讽刺文类而已；我们更应该追溯其他文类，如归属于志怪传统的明清神魔小说。晚清谴责小说的作者们从这些无法简单分门别类的作品中，任意篡取情节、主题和象征，这一行为本身即已是一种可嗔可怪的写作现象。最后值得一提的是喜剧式鬼怪小说，这



一文类连接了晚清的谴责小说和早期志怪、神魔小说。



“五四”作者纷纷将《儒林外史》誉为晚清谴责小说的惟一源头，正暴露文学影响和文学接受的线性理论。姑且不论其中的美学层面，当这些作者对“有意义的讽刺文学”如《儒林外史》的推崇，远甚于“辞气浮露，笔无藏锋”的晚清谴责小说时，隐藏于他们这种判断后的是对《儒林外史》式社会教条的回归，而非背离。即便如此，他们还可能低估了《儒林外史》的复杂性。在这些“五四”文人激烈反传统的姿态背后，我们可以看到的是一种对文学、政治和历史之间一以贯之式关系的渴求。或者，借用林毓生的术语，一种“整体批发化的智识主义”态度。[68]这种态度与其说让我们想起吴敬梓的思维方式，更不如说是他笔下所嘲弄的那些儒士的思维方式。如果我们看出“五四”中国新文人对“现代”一是一，二是二的僵硬执著，他们日后对于全权化革命话



语的痴迷就不足为奇。与此同时,晚清丑怪的谴责小说在20世纪一直不足以发展成为一种有效的叙事可能,也是良有以也了。

二　荒唐世界

1898年,梁启超写下了《译印政治小说序》,是为晚清最早呼吁文学革新的文字。梁强调通俗小说在赢得公众喜好这一层面,超过政治与历史写作,因为它有能力提供"谐谑、滑稽、诙谐"[69]。梁氏的言论恐怕不乏一种屈尊俯就的姿态,因为他本人创作小说时,就从不自贬身份,游戏笔墨。不过梁启超对如下一桩事实一定诧异不已:到了晚清末年,滑稽与诙谐一脉的小说已然成为一种显著的叙事模式;其最强有力的表达便是丑怪的谴责小说。

《二十年目睹之怪现状》与《官场现形记》之类的小说最令人难忘的特征之一,乃是其无休无止地展示着一群群猥琐苟且的骗子丑角、蛇鼠之辈。这些人物上自大人先生,下至升斗小民,来自不同阶层,但他们似乎在晚清社会不约而同改头换面,成为"蛇虫鼠蚁、魑魅魍魉"之徒。他们相互冲撞或同流合污,为前代小说所罕见。这些角色就仿佛寄寓在一个巨大的马戏场里,听任可笑的行为、胡闹的成规与邪恶的诡计充斥其中。他们的世界乾坤颠倒:虚荣压倒谦逊,贪婪蒙蔽美德,贪欲制服威望。

譬如《官场现形记》第十九回,正副钦差受命前往浙江,调查一桩几乎牵涉到当地所有官员的行贿案。副钦差傅署院得自理学多年熏陶,以廉正著称。他初次召见众人,衣裳破敝,令所有在场者动容:他的官帽已戴了三十多年,而官袍之龌龊,使图案几不可辨,官靴之破旧,已难以修补。副钦差乃靠苦读通过科举,终于升迁至当下官位,他蔑视那些买官鬻爵者,视之如同娼妓。他厉行法令,严禁地方官吏吸食鸦片。他还谆谆告诫众僚属规避情色诱惑,并以其父为楷模。据说傅署院的先君生下儿



子后，直到下世，一直服食“独睡丸”，一人独住书房，从不正眼看服侍的婢女，“怕的是因人欲之私，夺天理之正”[70]。

从此以后，上行下效，浙省官场风气为之大变。大小僚吏竞相比试官服之破烂，赛如一群叫化子，实在令人侧目。穿着顶顶破敝者，便能赢得署院大人的首肯，而有“得差得缺”升迁的可能。一时间，“所有杭州城里的估衣铺，破烂袍褂，一概卖完，古董摊上的旧靴旧帽，亦一律搜买净尽。大家都知道官场上的人，专门搜罗旧货，因此价钱飞涨，竟比新货还要价昂一倍”[71]。同时，又有治疗鸦片烟瘾之神奇药方的引介。瘾君子们每日服食可疑的新药丸，他们不但发现了一种绝妙的鸦片替代品，而且不丧失丝毫吞云吐雾的快感。

节俭成性的副钦差照壁旧了也不彩画，辕门倒了也不收拾，暖阁破了也不裱糊。生活在朽烂的废物、枯死的植物与破败的家具间，他倒并未忘记开设特殊官账，延续要钱的风气，以便买官鬻爵者仍能实现其官场之梦。然而当一名女人带着一个孩子陡然出现时，副钦差的私德旋即遭受了挑战。该女人声称自己曾是傅署院的爱妾，而那个男孩是署院大人的私生子。于是一场家庭战争，在以慎独戒欲为傲的署院大人府中展开。昔日的情妇和现在的姨太太各不相让，斗得不可开交。黔驴技穷之际，傅署院只好接受精明的心腹家人之提议，从求官者身上弄来一大笔钱，打发那厉害的妇人离开杭州。而这位署院大人此时仍不忘理学教诲，信誓旦旦地说，此一过程中他本人分文未取。

李伯元当然意在批判当时吏治的荒唐不堪。据说傅署院实有其人，只不过被李更名改姓罢了。[72]李处理这段情节显示了一整套喜剧套式：装腔作态、阴错阳差、身份错置、欺骗讹诈、贪婪吝啬、口是心非，无一不备。这位傅署院带着他浮夸自得的伪装，注定自欺欺人，最后惹祸上身，成为桃色丑闻、家庭纠纷、官场闹剧与破敝官服展览秀的焦点。李伯元大肆铺张笔下丑角如何孜孜不倦于追逐虚荣，如何浮沉于荣辱的“奇观”。作为读者，



我们仿佛亦受邀作壁上观，好整以暇地看着这些丑角闯祸生事而讪笑不已。

与喜剧/闹剧式的晚清谴责小说一起繁荣的，是那些迎合读者、追求"消闲"的小报、画报与杂志。[73]虽然这些出版物包罗甚广，但其共同的原则是力求所刊的文字有趣可笑。李伯元主办的《游戏报》就是一个例子。在其出版告白中，编者征求各种稿源，其范围"上自列邦政治，下逮风土人情"，甚至"匪徒奸宄，倡优下贱之俦，旁及神仙鬼怪之事"，莫不搜求，但其基本的要求是，"以诙谐之笔，写游戏之文"。[74]据保守估计，清朝末年至少有十二种滑稽小报与杂志进入市场，这一势头在民国初年更为强劲。[75]晚清四大小说期刊所登载的作品许多旨在令人发笑。《月月小说》特别强调喜剧作品，这也许是有充足理由的：因为其主编正是吴趼人。

在回应精英人士对政治小说的大力倡导时，吴趼人指出，倘若小说真有传奇般的力量来改变人心，那并非因为小说的"壮词"，而应归功于"谐语"、"笑话"之类的喜剧性表达方式。[76]为申明此点，吴趼人在其杂志上还大力鼓吹"笑话小说"[77]。除开丑怪的谴责小说，吴趼人还以其笑话集知名于世，如《新笑史》、《新笑林广记》、《俏皮话》与《滑稽谈》。[78]李伯元也撰写了数百则笑话与谐文，题为《时事新谈》与《滑稽新语》。[79]就其对人性的矛盾、虚荣与弱点所怀抱的好奇而言，吴、李两人令我们想起明末伟大的短篇小说家冯梦龙。虽然冯梦龙最常被后人忆为"三言"的创作、编撰者[80]，他实际上也是一系列笑话作品的作者，包括《笑史》、《雅谑》与《广笑府》等。

陈平原在总结晚清谴责小说时，提醒我们注意谴责小说作家吸收笑话的方式。[81]这些作家往往把话题人物与时事当做笑话来写。陈平原还指出，为飨读者口味，谴责小说作家不惜从前人的笑话谐文中汲取灵感，旧货翻新。在叙述过程里，他们不仅对人物大开玩笑，甚至让人物本身直接讲笑话取乐，或者相互取

笑。滑稽的效果此起彼伏,往返不绝。用陈平原的话来说:“吴趼人、李伯元把小说当官场、社会笑话写还不过瘾,而且真的让书中人一再讲起官场、社会的笑话来。可能是书中人可笑,也可能是书中人讲的笑话可笑,倘若书中人可笑,可笑的人讲的笑话也可笑,那全书可就真的笑话连篇了。”[82]

《儒林外史》中一系列谐谑场景通常被视为晚清谴责小说的先驱。然而在讲述那些可笑的故事时,吴敬梓的叙事者从来不曾失去一种反讽的旁观者的姿态,其理想读者也被期待持同一视角。发笑的主体与被嘲笑的对象间维持缜密的距离,呼应通篇叙事的反讽结构。虽然晚清谴责小说作家开篇之际亦葆有这一特定态势,但他们既缺贯彻这一姿态的信心,亦无兴趣于此端。在嘲笑社会的种种荒诞时,这些作家及其读者亦自觉到如下一桩事实:无人能从这荒谬的怪现状中幸免。如若将陈平原的论点再推前一步,那么我们可以谈论晚清谴责小说是怎样把荒唐编织到自身的叙事中,它将作者、人物与潜在的读者一网打尽。

因此“我们”不仅看谴责小说中那些丑角的笑话,而且与他们笑成一团。吴趼人 1906 年的小说《糊涂世界》中[83],一位官员割股事亲,服侍痰喘垂危的母亲,而大享孝子之名。老太太旋即谢世,却不知道她正是因为吃了儿子的妙药,请来催命符,气涌而死。因为她儿子所割的股肉,实为一块猪肉(第二回)。在《胡雪岩外传》中[84],一个节俭成性的慈善家开设善堂,赈济饥民。为确保无人欺骗,冒领食粮,他剃去领粮者的眉毛,以作凭证——正是救灾兼整容(第十回)。在《二十年目睹之怪现状》续篇当中,一位官员的岳母逝世,然而他却冒称是妻子病故,好从同道那里得到更多的葬仪,理由无他,死个老婆比死个丈母娘更值钱(第十四回)。这两桩丧事都还比不上《文明小史》中的一场丧事。一个 9 岁的孩童在武备学堂的操场意外身亡。男孩的父亲是个太守,他爱子心切,在墓志铭中将幼子称为精忠爱国的典



范，因为他学练体操而死于西式学校的操场上，无异于为国捐躯（第四十一回）。

欧阳巨源《负曝闲谈》（1904）一书的读者恐怕不会忘记这样一段故事：一个年轻的革命党人处心积虑想摆脱他的母亲，竟异想天开，为母亲在一家西式女子高中强种女学堂找到一个教席。[85]他的母亲目不识丁，却被说成是一个"女权主义"的领袖（第十七回）。这位母亲后来被人从学校救出。她与《二十年目睹之怪现状》里的祖父比起来，景况至少还不算太糟。后者被迫吃下孙子掉在地板上的残羹剩饭，只因为他年届七旬，竟胆敢不速速死去（第七十四回）。在众丑争逐孝悌之名的过程中，又有谁能比得上《邻女语》（1904）中的孝子呢？大学士徐桐之子在义和团之乱后，力劝其父自杀尽忠。当父亲胡里胡涂地殉国后，这位儿子才真是不亦乐乎，因为他可以作为忠良之后，大得好处（第十二回）。

中国古训称乱世之际是"男盗女娼"，此说在晚清谴责小说中得到了最不可思议的诠释。官吏们俨如鸡鸣狗盗之徒，而其妻妾之举止甚至不如娼妓。《二十年目睹之怪现状》中，一位"影子"候补因行窃而锒铛入狱（第一回）；在《活地狱》里，一群盗贼买官鬻爵，竟成了朝廷命官（第三十八回）。李伯元与吴趼人都写到官阶卑微的僚吏以妻妾谄媚长官，作为疗治长官怪病的手段（《二十年目睹之怪现状》第三回；《文明小史》第五十八回）。类似的故事亦可见于李伯元的《官场现形记》，一位小吏将亲生女儿献给上司，以求升迁（第三十回）。官场之腐臭难当，在《平步青云》（1907）中颇有象征性体现：一位官吏竟把上司赐予的洋瓷溺器供奉起来，每天早晚作揖恭拜。用他自己的原话，"我见了它，就犹如见了上司一般。"[86]

另一方面，野心勃勃的娼妓靠机遇或苦心，攀升到有权有势的地位。吴趼人在《二十年目睹之怪现状》中便绍介一个志向远大的妓女，决意要打入上层社会。经过一系列的筛选与考验，她决定嫁给一个绍兴的"土老儿"。虽然这"土老儿"与她原本的期



望相差甚远，她仍旧靠精明的策划，弄了个诰封夫人的二品命妇，圆了旧梦（第三回）。我在第二章已讨论过赛金花从神女到女神、随即又从女神变回神女的魔幻变形记，堪为晚清时期最引人入胜而又意味深长的性/政治狂想之一（《孽海花》；《九尾龟》第七十二至七十八回）。

在晚清作家笔下，这群丑角要么是一些利己主义者，以豪华铺张的日常生活或者残酷可憎的欲望来构筑自我中心的世界；要么是一群古怪的人物，身体力行种种奇特的癖性，以作为潜意识中的防卫/攻击机制。与欧洲丑怪小说作家如狄更斯等人笔下的人物相比，这些晚清的丑角缺乏深刻的心理动机，但他们却展示了另一种喜剧能力。他们以平板的性格与机器人式的行为，宣泄出社会那些非人的品质。一旦他们选准了目标，便不择手段；对他们而言，无论是社会圭臬还是道德规范，全不碍事，他们已发展出自身的混世哲学。

因此《冷眼观》（1907）开篇回目里，福建巡抚对他选授光泽县缺的兄弟如是教导："大凡做州县官的，第一要有一副假慈悲的面貌，第二要有一种刽子手的心肠，第三还要有一肚皮做妓女的米汤。"[87]《九尾龟》第十六回，章秋谷高谈阔论，"大约现在的嫖界，就是今日的官场"[88]。邪恶不但能被哲理化，且还可以系统化，并以教科书的形式来传达。譬如吴趼人《糊涂世界》第十回，老吏杨谔即将离任。有鉴于他了不起的成就——既与长官关系密切，又能聚敛万贯私财——数以百计的狐群狗党云集一堂，设盛宴为他饯行。席间众门生问他官运亨通的秘诀，杨谔喜滋滋地说到刚刚脱稿付刻的新作，题为《升发须知》，并推荐众人细细品味。

再举另外一例，《官场维新记》（1910）[89]中，男主人公袁伯珍初次亮相时是穷愁潦倒的一介寒士。机缘巧合，他遇到一位年迈智者，传授他官场之道。袁伯珍一路奉行不辍，最终成为一个无情、贪婪、伪善的僚吏。这部小说遵循晚清谴责小说嘲讽的公式之余，也别有特色。它不再罗列众多人物，而仅关注一个坏



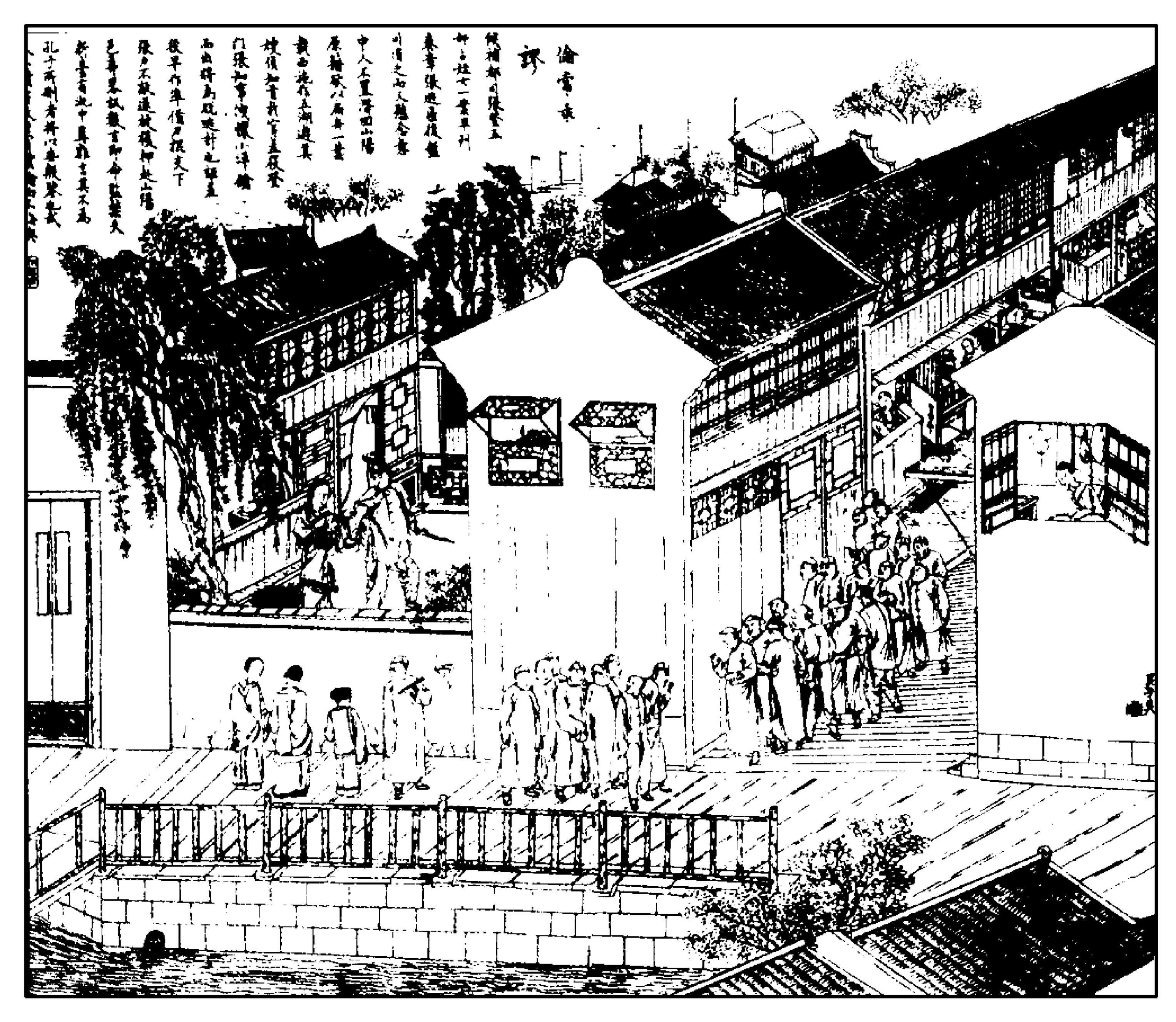
蛋或“反”英雄。小说追溯袁伯珍如何违背所有传统伦理规范，以到达个人权力的巅峰。在收煞处袁氏公开自己的成功秘诀：

> 我一向最喜欢、最盼望的，是朝廷变法维新。为什么要喜欢要盼望呢？朝廷多一桩新政，我们候补人员，便多了一个利源，多了一起保举。……所以新政是我们作官人员的续命丹，没有新政必然饿死。但是我有一言奉劝诸公：目下虽然万口一词说维新维新，然却不可把维新两字看得认真。只可求形式上的维新，不可求精神上的维新。[90]

米列娜在研究晚清谴责小说的叙事类型学时，提供了两种公式：“邪必胜正”、“大邪必胜小恶”[91]。对恶的弹冠相庆，的确是晚清谴责小说的主导特征之一。对米列娜的观点，识者可以再加一点：晚清小说中的恶是可怕而且可笑的。那些恶毒的丑角似乎被赋予了永不枯竭的能量，以及狂野的想象。他们可以如此“迷人”，以至于读者好奇地想看看他们如何僭越极限，令人叹为观止。我们甚至会忽视其荒诞举动中的暴力与狂乱倾向。由于我们的乐趣来自目睹这些恶棍可以造次到什么程度，以致不免忘其所以，往往与恶棍一起嘲笑他们手下软弱无力的牺牲品。当那些丑角轮番作恶或被整之际，我们暧昧的笑声无可止息；如是的笑声可以轻而易举地加诸到无辜受害者的身上。

为非作歹与嬉笑怒骂在谴责小说里被混为一谈，暗示观看与书写现实的激进方式。传统学者对晚清作家的评价多半着眼在消极意义上。他们甚至认为晚清小说家的道德感早被消磨殆尽，在本该谴责鞭挞处，竟为虎作伥，首肯了现实的丑陋。这些学者排除了如下的可能：晚清作家以其决绝姿态，已在质疑旧有的阅读与写作本身的道德性。我认为晚清谴责作家促生了一种喜剧话语，这一话语拒绝重复传统有关丑恶的固定观念，也不在貌似无辜的真理前卑躬屈膝。晚清谴责小说家其实有更可怕的“妖魔”需要搏斗，只因他们对任何神圣权利都更缺乏信心。

晚清谴责小说中的恶，因此要比米列娜所描摹的远更复杂得多。无论是哑然失笑还是颦眉蹙首，晚清谴责小说的读者都必须明白作家所暴露、挞伐的个人与社会的恶形恶状，未必有表述之外的微言大义。吴趼人、李伯元及其同代人所展示的“恶”，其极致处，何止于单纯的虚伪或欺诈？此一恶的势力之所以可怕，在于它并非对某一种价值观（如忠孝节义）有所违逆而已，而是对价值观之所以存在，表示根本敌意或毫无反应。换言之，晚清谴责作家最具威胁性的笑声，来自于他们以及笔下丑角对历史环境的认识：他们活在价值无穷的虚无中，任何可见、可状写的恶行都只不过是其表象之一。



让我们以《二十年目睹之怪现状》中的著名人物苟才为例。当读者最初在第四回遭遇他时，这苟才正穷愁潦倒，等候差使。



但与“九死一生”不同，他身着租借的官服，行为举止煞有介事，与此同时，他亟亟寻找升官发财的门路，无所不用其极。苟才的苦心终有回报，他等到了一个有利可图的官位。到小说第四十四回，他成了一个“货真价实的”僚吏，腰缠不义之财，而且盛气凌人。

苟才的升迁记，读起来颇像是晚清腐败官场的标准例证。但苟才这个人物还别有一手。他对金钱与权势的执迷，驱使他追腥逐臭般谋求更高的职位。当这苟才得知好色的大帅手上有补缺的肥差，便心生一计。如前文所述，他决定献上新寡的美貌媳妇，给大帅做姨太太。儿媳得知此讯，如五雷轰顶。而苟才不依不饶，先是装作万念俱灰，随即屈膝叩头，百般求恳，直到少奶奶无奈应承，委曲求全(八十八回)。

吴趼人从不遮掩他对苟才无耻行径的蔑视。他在苟才贪得无厌的升官欲望中，看出了威胁所有伦常道理的邪恶品性。但吴趼人一定也看到了苟才身上洪水猛兽般的能量与闹剧的潜能，并乐于大书特书这不同凡响的层面。吴趼人叙事的风格化特性，使他将有关痛苦与恐惧的故事消解成一出滑稽好戏，并把奇形怪状的人物转换成狂纵混乱的挑动者。

当驱驰着苟才的机器行将停止运转之际，这一闹剧式的恶棍转变成闹剧式的牺牲。小说结尾处，苟才被官场上的敌手在又一轮权力争斗中逐下官位。他带着贪污来的大笔钱财还有妻妾，前往上海求治怔忡之症。可是就在苟才的故事行将告终之际，他却被儿子投毒使药，一命呜呼。苟子弑父，倒并非为了惩治父亲的罪孽，而是因为苟才拒绝将一美妾让给儿子之故(第一百零四至一百零五回)。

我们也许可以用苟才被害之例，来谈论因果报应与诗学正义等问题。但即便是死亡，恐怕也难尽赎苟才的恶行与野心。恰恰由于苟才的死来得太过容易，而且如此令人难以置信，它才道尽吴趼人喜剧人物死亡的真谛。恰如清初喜剧式鬼怪小说中

的死并不意味着“收尾”一样（因为所有角色一开始就死了），晚清谴责小说对恶棍的惩罚与虐杀，几乎又像是对因果报应的一次戏仿，一场表面文章。邪恶的笑声仍从苟才的坟茔里阵阵传来；无数苟才式的坏蛋已然开始了新一轮的血腥交易。

苟才的死引领我们进入晚清谴责小说喜剧式辩证关系的另一面：倘若苟才之死令人发噱，乃是因为他自掘坟墓，那么，那些原不该受伤害的普通人，如苟才的儿媳，则又当如何？这些角色并不像那些容易上当受骗的丑角与傻瓜一样自投罗网，活该受罪。滑稽的攻击者与滑稽的受害者间迅速频繁的换位，常使读者遗忘了晚清丑怪的世界里，仍旧存在无辜善良的芸芸众生。

我认为晚清谴责小说作家甚至能将这些无辜的牺牲品纳入他们的荒唐世界。就在苟才之流无所不用其极地愚弄和冒犯我们的时候，无辜的牺牲者听任摆布，饱受蹂躏污辱，同样形成一种对读者的冒犯。苟才的儿媳被迫入大帅府为妾，《负曝闲谈》中的母亲被发派到西式女子学堂，或者《活地狱》中令人发指的酷刑的展览，一幕幕场景简直骇人视听。作为读者，我们陷入阅读的两难，一方面是受伤害的角色死去活来，另一方面却是世故老辣的叙事者以事不关己、轻松愉快的方式，报道着最荒谬的场景。我们当然有羞恶恻隐之心，但一旦发现这些人物的命运竟然如此不可思议地可怜亦可笑时，仍不免好奇是否可有下回分解。

喜剧式的恶棍与（无辜却）滑稽的牺牲品不分善恶，所共同形成的奇观，这大概是谴责小说作家愤世嫉俗倾向的最后信号。它也许暗示一场消极的道德修辞术，旨在煽动出更多的义愤。但正如我在上文所言，谴责小说作家并不是一以贯之的文学实践者；他们不必拘于玩世不恭或道貌岸然这两种姿态之任何一端。他们既不是十足的大人先生，也不是彻底的愤世嫉俗者。[92]恰恰因为晚清谴责小说作家不必再全心全意地遵从既定的思考与观察现实的方式，他们无需将某一种表述方式联结到



道德功能上。在他们笔下的滑稽世界，任何事物都得经受反复无常的重新评价；对（无辜）受害者的阵阵嘲弄，成为混淆我们的感受力、遣散任何礼法判断的手段。这正是晚清作家丑怪的美学发端之一。

除了喜剧式恶棍与滑稽的牺牲品外，某些谴责小说还有另一类人物形象。这类人物通常作为我们的代言人，目睹着世界一幕幕荒唐可笑的怪现状。这些角色包括吴趼人《二十年目睹之怪现状》的"九死一生"、《上海游骖录》（1908）的辜望延，以及八宝王郎《冷眼观》的第一人称叙事者等。这些人物通常被视为作品的良心：他们卷入"丑怪的"社会现象，并对之有所评说，借此，读者可以间接领会作者的意向。举世皆浊，惟我独清。然而这些人物在挣扎之际，也产生了一种出乎意表的喜剧向度。他们属于一种特殊类型的丑角——alazon——或者煞风景人物。[93]

《二十年目睹之怪现状》中，"九死一生"起初乃一天真少年，父亲谢世后，他听从母命，欲从伯父处寻求托庇。随着故事的展开，他逐渐意识到道貌岸然的伯父实际上是一个贪婪的骗子，这所谓的长辈不但鲸吞他本可继承的财产，还要加害于他。而"九死一生"直到很久以后才领悟到，其伯父不过是万千恶人中的一个，这些败类乃以牺牲他人或者"九死一生"之类的无辜者，作为自身发迹的途径。《上海游骖录》里面的辜望延本是湖南一个富于正义感的旧派秀才，因为开罪当地官府的恶势力后逃往沪上。在这个花花世界，辜望延认识了革命者、开明的留学生以及爱国的企业家等，但他旋即发现这些人等全是伪君子和自吹自擂的骗子。

在陌生的环境里受制于各色力量冲突，"九死一生"与辜望延被视为局外人，身心都与圈内人格格不入。由于他们洁身自好，在那个他们拒绝认同的社会里，反而成为闯入者。他们最终成为恶毒丑角嘲笑的对象。他们之成为"笑柄"，在于他们的不



识时务，还有他们的谨小慎微。教化性喜剧(normative comedy)的规则是以恶人的被逐与秩序的重归来收场。相形之下，吴趼人所设想的叙事模式竟以惩善扬恶、好人出走作结。“九死一生”为保持清醒，只能选择自我放逐。

但自我放逐也可能是太过容易的一种解脱？前文已经指出，《二十年目睹之怪现状》的续篇当中，“九死一生”还不是终于同两个天真的表亲重返沪上，开始另一轮商界冒险。吴趼人撰写续篇，纯粹出于商业目的。但他让“九死一生”自食其言，重归沪上，使他的个性前后不符。在某种程度上吴甚至暴露了其笔下的主人公与那些贪婪的丑角一样投机无行，而我们不曾忘记吴原是要把“九死一生”从这些魑魅魍魉中解救出来的。不过“九死一生”重返上海这一罪恶乐园，又为晚清谴责小说的滑稽场面投下了一道额外光影。它确认了这些丑角及其创造者的信念：在这一个荒唐世界里，无人能幸免于其无所不在的传染力。

《二十年目睹之怪现状》及其续篇的影响，在30年代的老舍(1899—1966)、40年代的钱钟书(1910—1999)的作品中，皆可得见。老舍与钱钟书都嘲笑民国社会的腐败，以及匹夫匹妇的愚昧，但他们终将点出笔下(自以为)正直的主人翁才是最可笑的人物。因此，当老舍郁郁寡欢的主人公们被迫重回他们发誓要规避的丑恶社会时，[94]当钱钟书笔下自鸣得意的社会栋梁被社会驱逐出去的时候，[95]我们听到了最可疑的笑声。[96]以阴鸷的笑谑取代涕泪飘零，中国这些现代作家们将中国人生存困境中最尖锐的环节，予以戏剧化。而他们的成就倘若不上溯至晚清谴责小说的笑谑潜能，是无法充分评估的。

我以讨论《二十年目睹之怪现状》中的另一段故事，来结束本节。第八十三回，言中丞为赢得老师侯制军的欢心，乃将其女许配给侯制军的心腹、新近丧偶的侯总镇。这侯总镇与原妻伉俪情深，夫人病故后自是伤心，一直不肯续娶。然而令言中丞尤

其困窘的是，他的夫人不愿女儿屈就，强烈抵制这桩婚事。就在中丞大人即将被迫毁约、丢尽面子时，他手下的陆观察得知新郎从未亲眼目睹中丞大人的女儿，便自告奋勇愿将其小女移花接木，顶替中丞的小姐成亲，从而解开难题。实际上这陆观察并无女儿。他让自己的丫鬟碧莲假充女儿，再安排这冒名顶替的小女拜中丞为父，作了干女儿。一桩婚事这才敷衍过去。

虚伪、出卖与欺骗贯穿整篇故事，环环相扣。所有的人物都心怀鬼胎，各有打算。想来一定会有读者担心那实际上并非处子的丫鬟是否会穿帮，中丞的计策会不会败露。不过这故事还有另一转折。原来那侯总镇竟颠倒鸾凤，长久以来一直是侯制军的相好！所以即便这侯总镇发觉真相，得知那给他的女子乃是言中丞女儿的替身，他也没有理由不领情。有鉴于侯总镇本人的性喜好，他完全可以不在意迎娶的女子是丑是美，更不用提她以前的经历。事实上，他死去的前妻便以不安于室、红杏出墙知名。

吴趼人仅以两回的篇幅，便浓缩了如下的滑稽成规，如将错就错的身份、通奸、性向颠倒、投机主义、惧内的丈夫与泼妇式的妻子、秘密的交易以及双重的伪装。即便这些主题多出于古典白话小说的手法，吴趼人的安排也有不凡之处。他让各种成规层层累积起来，几乎使我们被丑角玩弄的多重诡计与交易弄得招架不住。这段故事中有太多的扭曲与变形，力道十足，颇值读者玩味。我们与其说被引领到潜藏于该故事中的道德教训中，不如说被带至吴趼人对这些教训的搬弄利用，而为之着迷不已。与此同时，我们还被导向一个异性婚姻、孝悌忠信、政治网络、家庭关系，种种价值相互消长合纵的世界，因此见识了一种最奇特、最丑怪的叙事美学。就此意义而言，吴趼人本身“要命的”(devilishly)想像力，正一如他故事中的人物一般。



三　翻译现代性

李伯元的《文明小史》第十四回中记有三兄弟：贾子犹、贾平权和贾葛民（当然是假自由、假平权、假革命的同音词），由江苏的吴江启程前往上海。贾氏三兄弟虽然出身自保守家庭，接受传统教育，却十分向往新潮，决心要与时并进。他们订阅上海的报章杂志，研读现代思想的书籍，又与开明的文人为伍。不仅此也，他们更是进口货和所有新产品的忠实用户，从洋服到电灯都不错过。他们越来越渴望跟上时代，最终决定要去上海——现代文化的圣地——“朝圣”一番。

贾氏兄弟的上海之行，正如晚清暴露种种丑闻的小说公式一样，只带来了一连串哭笑不得的结果。他们遇到的“新女性”原来是一群妓女；他们拜访了一所西式学校，校长据说是孔子第一百二十四代后人；他们进西餐厅大开洋荤；而他们碰到的革命人士其实是一群无耻的骗子。贾氏兄弟行程的高潮，是来到了一间专卖西学译作的书坊。这家书店的畅销书从《男女交合大改良》到《传种新问题》[97]，让他们叹为观止。小说收煞处，贾氏兄弟耗尽盘缠，他们于是准备打道回府，展露其现代知识分子的雄姿。

《文明小史》最初连载于 1903 年，其时正当义和拳乱后三年，百日维新后五年。小说以六十回的篇幅，叙述了维新风潮中的种种奇谈怪事。贾氏兄弟仅仅是书中上百追求维新文明的人物中的三个抽样而已。全书包罗了其他各式各样的人物，维新学生、地方实业家、商场新贵、革命分子、技术改良先锋、时髦女性、买办、翻译等等。这些人物念兹在兹的话题则涵盖了新式教育、西方主义、君主立宪、革命改制、国际贸易、妇女解放、军队改革和技术发展，不一而足。正如李伯元在《文明小史》的《楔子》中所言，“现在的光景，却非幼稚。……你看这几年新政新学，早



已闹得沸反盈天，也有办得好的，也有办不好的，也有学得成的，也有学不成的。现在无论他好不好，到底有人肯办，无论他成不成，到底先有人肯学。……这一干人，且不管他是成是败，是废是兴，是公是私，是真是假，将来总要算是文明世界上一个功臣”。[98]

在这新旧交替的世界中，招摇撞骗者熙熙攘攘。从这个角度来看，《文明小史》颇类于《冷眼观》和《官场现形记》等。但是，正如小说的中文名字“文明”(此一词在此包含了文明化、启蒙和现代化的意思)所喻示的，《文明小史》所反映的是这个世界的另一个层面。《冷眼观》和《官场现形记》以工笔描画了社会“怪现状”和官场恶习，在其中只要有钱有势，便可以圆转如意。这样的主题在《文明小史》中继续得以表现；但是，诚如李伯元指出的，要想在这一现代世界中发财或是飞黄腾达，就算是招摇撞骗者也得翻新花样，不能落伍。因此《文明小史》给读者留下了相当反讽的印象。一方面，它以冷嘲热讽的笔法，写出一个社会追逐新潮与时髦的结果没有别的，恰恰是暴露出它根深蒂固的贪婪与机会主义；就此意义而言，《文明小史》不无保守趋向。但另一方面，该小说又引领读者注意，那些追赶时尚(名之为“文明”)的诸色人等所展现的创新精神与实验手段，的确显现了与以往大不相同的气派，因此标示了新时代的莅临。

世纪交替时中国现代化的运动，根植于自身改革的迫切需要。然而当改革逐步展开之际，一般人的反应有惊骇，有执迷，有失望，也不乏从中渔利之图。作为一个开明的保守派，李伯元在这场改革与现代化的运动中所看到的，与其说是新的经济、政治结构的承诺，不如说是集体自欺、无能与拖延的恶兆。他一再嘲笑自以为是的改革派知识分子，因为他们的西学充斥着误解及混淆。其极端处，启蒙与现代化的目标充其量不过是惺惺作态，或根本是纸上谈兵。

不过李伯元却可能低估了《文明小史》的意义。李的作品写

在“文明”肇始之交。因此在“现代”行为规范与意识形态被物化为固定体制之前，他能够对一个尚在多种可能间摸索的社会，投以微妙的一瞥。这个社会还无法，或者不愿，选定任何一种既定的“现代”模式，照表操课。与“五四”以后大多数现代作家不同，李伯元在嘲笑现代派时，就像他讥刺保守派（如他的《官场现形记》所示）一样，都毫无内疚。与此同时，他也在这些时髦人士身上，看出了他们本人以及社会转变的巨大潜能。这些“文明”人物还不能获得“正确”方式搬演西方话语或模仿西方行为样式。他们的作为导致意想不到的闹剧，也就不难理解。也许李伯元确有保守处，但回头来看，他并不比随后几代的革命作家更顽固不化，至少他不会只认许“西方”为惟一的一种意识形态。

无论李伯元的评论如何，晚清革命与维新的好戏与其说是换汤不换药的文字游戏，不如说是象征商品（figural commodities）——亦即使价值得以重新分配流动的修辞交易——间的流通往来。作为一本小说，《文明小史》不只是对晚清文人“叙述现代”之得失的批评，小说本身其实也是显现这一现代性得失的实例。从这一视角出发，有关“现代”的修辞可作一种象征资本，引生三个相互关联的问题。第一，在任何有形的物质进展发生之前，有关现代性的谈论，究竟怎样使新的文化资本与象征资本的生产流通起来？第二，小说是如何提供这样一个话语市场，在其中作家与其笔下人物各据自己的社会政治观点，在不同层次展开对话？第三，作家又是如何运用种种修辞“技术”，包括象征式比喻、叙事成规、甚至一套新颖的措辞，来上演现代化的戏码？或者更富争议性的，当现代浮出叙事话语的地表时，它只能以一种方式显影吗？

《文明小史》的开篇，李伯元描写了以保守著称的湖南因反对开矿而引来的一场地方骚乱。官员僚吏、地方绅衿、西洋矿师、买办与机会主义者在一幕又一幕的喧闹场景中，沆瀣一气，



丑态百出。店小二的父亲不当心打破了义大利矿师的一个茶碗，由此天下大乱。一个茶碗本来微不足道，然而当地的“父母官”柳知府却深恐此事闹出，会影响自己与洋人的关系，最终危及开矿的工程。柳知府下命锁了几个无辜者，并与洋务顾问协商，欲以怀柔之道告罪“赔款”，不料触怒当地童生人等，肇事兴乱。结果义大利矿师夜里逾墙逃生，而柳知府亦因处理内外事物不当而被撤任离职——小小的茶碗风暴竟酿成一场灾难。

李伯元的小说一仍晚清谴责小说滑稽/闹剧模式，以漫画笔法嘲弄官场民间处理洋务问题时的种种幼稚与混乱的现状。《文明小史》充斥着地方居民对开矿工程的错综反应。开采矿苗，意味着百年祖坟要被迫迁离风水宝地，意味着旧式官僚要被技术官僚所取代，也意味着新的金融资源将被引进。令人深思的是，西方技术在此不仅意味着安装启用新的机器，或者带来新的管理方式而已；它无可避免地引发了新旧（有形与无形）价值的冲突，并诱发出不同利益集团的争斗。

尽管《文明小史》就西洋技术之可行性的争辩沸沸扬扬，小说中的人物却极少理解甚或关心这技术究竟意味着什么。“西洋技术”在此通常被说成是威力无边的东西，而种种解释却又语焉不详。其功效毋宁说更在于作为话题，为各式对话提供调料；或是权充口号，妆点权力角逐；或是作为图腾，为种种考察吹拂几缕“改革”之风。现代性成为最时新的修辞喻象（rhetorical trope）。当然，引介石油与电气之类的现代技术，毕竟造成了种种变化。然而有鉴于国人强烈的反感或热情，我们不难察觉赞成与反对西学的言谈，以及西学究竟被理解成什么，存在着广大的鸿沟。

更值得侧目的是，李伯元从来不曾有意充填那一鸿沟。他既不愿假装了解西洋技术的真谛，也不完全站在捍卫传统价值观念的一边。毋宁说，他更有兴趣借助“怪现状”式的叙事手法，夸张炫示那一鸿沟。通过描写自以为是的地方保守者、傲慢无

礼的外国技师以及见机行事的地方官僚之间的闹剧式冲撞，李伯元讲述的故事正是“现代”锐不可当、又无从捉摸的莅临。尽管上述三派在小说煞尾处达成了表面的和解，但作为叙事者的李伯元却对将来会发生什么，无言以对。与此同时，他又炮制形形色色的奇谈、传闻、狂想与训诫，形成一种新的话语模式。

贾氏三兄弟造访沪上期间，在大观楼下一家茶馆巧遇一个衣衫褴褛的汉子，以及一个穿着外国衣裳的男人；此两人一个叫黄国民，一个绰号洋装元帅。两人夸夸其谈，大讲外国模式如何彻底改观了他们的服装与生活方式。但两人皆有如下共识，如果过于严格地遵守西洋习惯——譬如天天洗澡，经常剃头——就会与自家的卫生学完全背道而驰。两人相谈正酣，洋装元帅忽然在脖子上摸到一只白虱。为不打搅谈话，他效仿西洋绅士，偷偷将那白虱往嘴里一送，随即吞下。

这两名自我吹嘘的洋派绅士（洋装元帅名为魏榜贤，“会帮闲”的同音词）后来又机缘巧合，与东洋回来的刘学深（“留学生”的同音词）等一同吃茶。几人起先还言来语去，讲了几句开学堂、翻译书的门面话，当话题岔到嫖界历险的主题时，他们才各显神通。几人说到女人正谈得高兴时，一个野鸡兜圈子过来，顺手将刘学深一拍，直拍得他骨软筋酥，神摇目炫。兴起之下，刘高谈阔论妇女解放、婚姻自由之必要性。他夸口说非“新女性”不娶，而这所谓的“新女性”在他私家的字典里，显然无异“妓女”。

这几个人物绝妙地体现了李伯元对社会“新民”的批判：革命党人、海外留学生、自由分子、开明人士，这些人物形象在一个渴望思变的社会中，以先锋的面目出现。李伯元嘲笑了留洋生的言行不一，甚至比传统的丑角还要寡廉鲜耻。旧说所持观点是，这些讽刺暴露了李伯元的保守心态以及面临新事物时的忧惧。诚如道格拉斯·兰卡西尔（Douglas Lancashire）所言：“李伯元对新派人士时时展露出来的傲慢与虚伪惊诧不已，并终于相信，



激进者的行为实际上仅强化了保守者态度。”[99]

我以为李伯元的观点要比兰氏所言更形暧昧。正如上文所论，他对保守者的批判与他对激进者的嘲讽，其程度同样苛严。他在新派老派人士间，都看出种种荒谬的行为，以及对某些观念的奇怪偏执。对他而言，保守者与激进者目标不同，但行事心态的颟顸固执则不分轩轾。在描写这些人的恶行恶状时，李并不给予自己一个优越的位置，好像只有他才了解“真正”的西方人是什么样子，或者“现代性”究竟意味着什么。但他看出所谓的摩登人士不过是披戴新装的传统流氓，他们所上演的改良也不过是一场对中国传统的颠倒——觉察到这一点并不需要有关现代主义的深入知识。真正的洞见乃是要感受到这颠倒究竟意味着什么。李伯元可能不无感慨的察觉，热中于每一个有利可图的观念或是时尚不仅仅是口号而已，也是对这个时代的恰切描述。实际上，借描写、嘲笑那些沐猴而冠的摩登人士，李自己不也赢得不少好处？他与多数作家都是这场好戏中意外的玩家。贾氏兄弟要借“现代”装模作样一番，而李伯元及其文学同侪却已然在不经意间，体现了摩登感性。

下文三例将说明我对现代性之“翻译”以及其中之“交易”的看法。第二十四回，李伯元摹绘了变法维新后，某地的候补官员考试，众位考生不是交白卷，就是牛头不对马嘴、不知所云；试题考的是矿务，众人一时被难倒的症结并非题目太难，而是试卷上那“矿”字偏照着三千年前的《周礼》古写，一时间众生面面相觑，无人识得。后文我们得知这考试不过走个形式，题目如此，只是为了一个已打通关系的考生。他走后门、看小抄，终至鹤立鸡群、一展所长。看来一个有关“文明”的现代工业知识竟系于章句训诂；通达现代科技实践的途径实起于古典语言训练。或者更糟的是，传统的腐败方式仍是今日发达之捷径。左道旁门的弊端，实犹其余事。

李伯元对晚清官场新瓶装旧酒的“维新”态度，自然极尽讽

刺之能事。但我们若延伸此一故事有关文字障上的喻意，我们可以做一寓言式解读，并联系到李伯元的整套叙事策略。有鉴于《文明小史》中常见的人物与情境，我们可以如是发问：李伯元是不是恰恰可以比做那位考官，已然意识到历史的新动向，却仍选择一种货真价实的老派方式来应付？不过差别在于，官场的欺诈方法，看来仍是司空见惯的那一套。作为叙事者的李伯元却相当精明地暴露了这种以旧应新之伎俩的可笑后果，再次表明他对时代特定心态的敏感。

第二个例证来自贾氏兄弟造访上海一家书店的经验。他们有幸认识了一位著名的译者和编辑，辛修甫先生。据说辛先生有一本秘笈，里面收集了所有他从外国书籍上学到的词汇名称，分门别类记录下来。无论一篇原著或者他人的翻译是多么晦涩难解，辛先生总能想出一个漂亮清楚的译本。辛先生在处理文章时，“删的删，改的改，然后取出他那本秘本来，一个一个字的推敲”。[100]结果一篇流畅易明的作品诞生了！辛先生从来不给任何人一睹他的秘笈。他的出版人对于这一点可有一套道理：“赛如生肉已经煮熟了。然而不下油盐酱醋各式作料，仍旧是淡而无味。（辛先生）那本书，就是作书的作料，其中油盐酱醋，色色俱有。”其中一个贾氏兄弟评道：这本秘笈“大约同我们作（八股）文章的《文料触机》不相上下”。[101]

在一个开明知识分子无不渴望得到西方书本里知识的奥秘的年代，译者所扮演的角色几乎是以神谕授人。通过译者神奇的解释，陌生奇怪的字词章句都得以一一解码，外国的知识似乎由此豁然开朗。辛先生那本秘笈正代表了一代中国知识分子最想要的启蒙法宝。可是问题还在：辛先生是如何学到这些奇妙的技巧的？他一个人怎么可能不论事物的范畴或语言的根源，学贯中西新旧，样样精通呢？最使人困惑的是，难道世上真有一本秘笈，能够轻易地把所有新的词汇、观念、知识转换成我们习以为常的话语吗？

这里的关键，并不是翻译技术的问题，而是翻译竟被用成一种似是而非的诠释手段，通往神秘的“现代性”的捷径。李伯元了解西学是进入现代世界的关键，国人无不热切希望手到擒来。但贾氏兄弟的好奇心仅止于几本最新的出版物，哪怕只是换汤不换药的性爱、受孕新科学的书，还有就是辛先生的那本神奇秘笈。李伯元是个开明的保守派，但这无碍他对现代性的尖锐质疑：西学真的就这么简单，唾手可得吗？也许李伯元是从一个消极立场提出这个疑问，可是在晚清一股脑儿的西学声中，他比笔下那些自命“维新”的人物，头脑要清醒得多。

贾氏兄弟和那些西学出版商及译者自以为张开了双手，迎接现代的学问。李伯元却怀疑他们所制造和流传的，可能不过是他们“已经”居之不疑的东西，如今换上个诱人的外国标签而已。没人知道在辛先生的秘笈里究竟写着什么，不过贾氏兄弟给了我们一条重要的线索。像旧的《文料触机》那样，这本新的秘笈提供了另一套词汇档和措辞法，只要是新的东西，不论是哪个范畴、哪个场合都一律适用。这本秘笈告诉我们外国的事物并不格外稀奇，其实可以方便地“拿来”就用，而新学亦只是像旧学一样，又是一套之乎者也的八股。移植知识的工作，只不过是重新命名而已——查到了准确的字典，把事物安上正确的名称，就大功告成了。“现代”和西方思想来到了中国，却被转化成其消费者固有思想的最新版本。

李伯元看似保守的批评，其实隐藏着对“现代”极具挑战的思考方法。翻译的过程，正如对“现代性”的追求一样，充满变数，而且没有人可以预知个中究竟。原文里面也许充满深文奥义，也许只是一派胡言。通过翻译，我们也许一无所获，也许学得崭新的东西，从而改变思维方法和叙事形式。译文诘屈的文笔、古怪的修辞、陌生的用语、不连贯的辩证，也许只是译者能力限制的表征，也许更指证外来及本地语言、知识、符号系统间的差异及断裂。跨越这一断裂是译者的天职，但过分信达雅的翻



译，则不免令人怀疑是否有一本“辛先生词典”作祟，化难为易，更新为旧？而这一切不正是令翻译在知识和语言上成为对本国读者的挑战吗？

李伯元暗示他笔下那些鼓吹变革者，其实压根儿不想有所变革。他们呼来喝去，以万变来掩饰他们的不变。他们崇尚维新、推动文明，骨子里却对新学既无知又无趣。他们以为要建立与外国知识、话语的中国对应，是轻而易举的事，反正每个外国概念都该有一个相应的中国想法，经由翻译，就可头头是道地挪用。原因无他，一切不过就是中国旧有概念的转手而已。只要按照手中秘笈，“现代性”与“传统”都一样可供复制、重述或者重建。也许贾氏兄弟是可笑的，但是在小说或历史里，追随他们的人可谓比比皆是，以为只要有秘笈在手，外国的文化传统、政治结构和意识形态便可以“翻译”到中国的文脉里。从这方面看来，李伯元较那些自称为现代化倡导者的人士更能明白，现代化的进程远比想象的复杂；对现代的追求，何止于一本秘笈而已？而 20 世纪的中国历史政治，却似乎被这样一种“秘笈”式的现代观所局限了。

最后，同样有趣的例子可见诸书中另一个人物劳航芥。劳曾受日本和美国的法律训练，并在香港执业（第四十四至五十回）。安徽总督当时正需找一名传译，以助其处理洋务。鉴于劳的语言能力和法律知识，他被聘担当这个职务。对于总督来说，劳航芥代表了一个有助于解开西方奥秘的专家。而对于劳，他负笈、执业国外，成就有限，到头来中国才是他最终一显身手的地方。显然劳航芥在国外与洋人打交道的经历并不愉快，但是回到了中国，他又渴望假洋人以自重。劳自命对于西洋文化，无论是衣食住行或者革命思想，都已培养出一套品位，可是他一到上海，却很快迷上了一个“爱国”妓女。这位妓女声称永不接待外国（样子）的客人，劳航芥为此竟可轻易放下自己所有的洋玩意儿，以求一亲芳泽。

当总督收到一封英文信的时候,劳先生得以初显身手。他不费吹灰之力就能够代总督回信,使人刮目相看。可是之后有个德国商人来跟总督磋商,劳先生却显然不懂德语,吃了个憋,使他跟他的老板都尴尬至极。劳的困窘还不止于此。后来又有一个法国副领事访问安徽,劳因为也不懂法语,只好硬着头皮把领事说的话瞎猜一通。最终那位法国先生将自己的话先译成英语,劳先生才明白他的意思。

乍看之下,劳航芥的故事也许不过又是一幅讽刺画。它描绘一个自以为全盘西化的中国人,如何被困在自己国家里一个落后的省份,进退两难——这是一个典型的喜剧处境。可是这个故事应另有意义,因其反射了中国人对西方的想象,无论在语言或者知识方面,是如何的驳杂混乱。总督聘请劳航芥为超级传译员,背后实假设西方跟中国一样,在地理上、语言上都是一个统一的整体。所以谁要是在外国生活多年,都可以用洋文跟洋人交谈,至于那个洋人是来自哪个地方并不打紧。这也可能是为什么前面的辛先生的例子里,作为一名"翻译人",只要保有一本西方词汇秘笈,就可以吃遍天下。然而劳航芥的无助处境,清楚地说明了"神秘"的西方语言文明,参差多元,有赖不同与不断的翻译,才能露出端倪。

经过这次蒙羞的经历后,劳航芥可能比谁都更感到大惑不解。与小说中比比皆是的"假洋鬼子"不一样,劳先生并非一个小丑式的人物。他是少数在海外生活多年,获得西方知识的人。他在外国工作得不愉快,于是回到中国。奇怪的是,他一回到自己的家乡,就又不禁怀念起那个不怎么友善的异域来。事实上,劳航芥的生活之道就是要自己看上去、听起来都像洋人一般;他之所以受到重用,正因为他有着模仿洋人的能力。可是劳航芥最根本而可笑的缺点,在于他身边的人,包括那个总督,都急于找到一个无所不能的超级翻译,而劳居然自以为就是那样的人。

西方的众多语言参差不一,其实暗示出西方的科学、风俗和



价值系统也是多元和驳杂的。我们由此可以推论，也许单一的“现代性”并不存在。像劳航芥这类极渴望“现代化”的人，肯定对此一多元现代性的想法感到不悦，因为里面并没有他们期待的秘方，可以让他们轻易、便捷地达到现代性。劳不能理解文明发展的每一个阶段，并不只限于单一的思潮及语境，而是充满各种可能性。多种互相竞争的对话性体系重叠在一起，往往带来矛盾和冲突；最新的未必就是竞争下最好的结果。正如没有人能够写一本关于所有外语的秘笈，我们无从找到关于“现代性”的秘笈，因为这样必定事倍而功半。翻译、书写“现代”的人如不能尊重、开拓其他的现代性（和其他的语言），又怎能不流于以偏概全呢？

如果到了今天，我们还对劳航芥的闹剧感到毫不陌生，也许是因为像他这类人物还常出现在眼前。基于被人歧视、自卑感等各种原因，他们在海外处处不如意。可是他们的不满甚至仇外的情绪，并不会自动翻译成对自己祖国的向往。事实上，他们一回到中国，自卑感便一扫而空，因为他们终于可以通过洋人的双眼来看东西，指点自己同胞的迷津，并为自己高人一等的能力要求报酬。身为一种陌生语言和文化的代言人，劳航芥之流正充当了文化买办的角色。然而，他与他的同胞一样，一厢情愿地把西方想得太过简单；他更没料到中国本身其实同样复杂，结果只落得不中不西，进退失策。小说并没有交代劳航芥的下场；要是他能等到后殖民主义论大盛的时期，他也许可以回到海外，心满意足地向外国观众讲讲（简化了的）第三世界政治吧。

另一部例示现代性翻译/交易性质的作品是姬文的《市声》。[102]《市声》常被视为晚清小说见证现代商业意识兴起的少数作品之一。[103]除开漫画式地描写商场腐败、尔虞我诈这些晚清小说耳熟能详的主题外，《市声》引人瞩目之处在于摹绘了一组商人群像，他们以儒家式热情，力图一改中国的经济状况。



《市声》记述了一系列商人、发明家与企业家更新中国工业与经济的努力，触及了如下的问题，如西方、现代知识技能与本土、传统的价值观念的矛盾；机械制造与手工业的竞争；帝国主义的垄断与民族主义的自治自主等。然而该小说并未勾勒出一幅理想的图景；姬文笔下的机会主义者、理想主义者、老式殷商、新派暴发户、本土科学家、工人与农人相互冲撞、协商，创造出一出又一出喜剧场景。

晚清谴责小说中无耻文人与冒牌革命党层出不穷，对当时读者已是家常便饭。因此《市声》中理想商人的出现，意味深远。当商人摇身一变为德行高洁的儒生，与那些已沦为逐利之徒的士人形成鲜明对照，一脉深刻的反讽已滋生于《市声》当中。《二十年目睹之怪现状》已描写过一个积极的商人形象吴继之，"九死一生"便为他四处办事。但吴继之赚钱的目的仍是补偿官场的失意，且小说煞尾处，他终究夙愿难偿。相形之下，《市声》中举足轻重的商人角色却不愿以施惠社会来赢得官场地位。当他们被机会主义者所误而失去钱财时，他们似乎也无怨无艾。他们对中国经济未来的热忱奉献几乎有点不可思议，这也使他们自身成为最有价值——却也最不被看好——的人物群落。

传统士人以"商"为最卑下的社会活动，局促"士"、"农"、"工"之末。时至晚清，这一社会分野早成士人阶级一厢情愿的想法。诚如不少学者指出的，晚清之际"士"与"商"的界限明显模糊起来，它暴露出社会经济资源的使用与分配已然发生变化。[104]当有钱的商人在社会政策方面影响力日趋明显时，不少士人弃官经商。诚如清代作家申耀（1798—1840）所论，在古代，士农工商的区别显而易见，但晚近这四种阶级成员不易划分；古时士人之子几无一例外，会成为文士，而如今往往是商人之子晋身为文人。[105]

文学市场上，作家对商人社会地位之爬升，大多以否定形式表现出来。譬如《儒林外史》虽嘲笑文士贪图名利，无德无能应



付现实，但商人并未因此赢得善待。在吴敬梓笔下，富庶傲慢的盐商万雪斋便为自卑情结所苦。他极力结交官场僚吏，让儿子娶文官之女为妻，以此为贵。可是，当一位绅衿阶层的师长偶然造访之际，万雪斋的自满转瞬间烟消云散（第二十二回）。另举一例，腰缠万贯的富商宋为富更是一个好色的坏蛋，几乎毁掉了性行高洁、光风霁月的才女沈琼枝的一生（第四十一至四十二回）。

《儒林外史》已然点出官商合流的暗潮。而晚清谴责小说从《二十年目睹之怪现状》到《官场现形记》所提示读者的，正是文人或官吏屈从于金钱魔力的丑行，他们经营学问或政治一如在商言商。《文明小史》写那些改革者精明的程度，甚至要比投机商人还有过之而无不及；他们虽无（传统）思想资本或政治资本的援助，却能借玩弄改革与现代化的空洞修辞而大发利市。这令《市声》中的人物越发饶有兴味，因为在姬文笔下，这些商人并不买空卖空，而是真心贡献，甚至饶上自己的家当也在所不惜。

此处我所关注的并非晚清商人受到社会重视的一面，这一点早有史家论及。[106]而是着眼于文学表述中，学者与商人地位互换的方式。无论怎样昙花一现，这一转向毕竟标示出晚清作家有关现代性想象的激进位移。传统学者如阿英等视《市声》一作为晚清商人社会政治地位之变动的单纯投影，而低估了其要旨。从比较的视角解读《儒林外史》与《市声》中某些关键的人物与环节，更能说明我的看法。

《市声》中主要人物之一是范慕蠡（当然是双关语，影射春秋时代传奇政治家与商人范蠡）。范本为无锡百万巨贾之后。当我们在第三回初识此公时，他乃商界新手，偶然投资丝绸业。范慷慨大方，生活优裕，绝非自觉的改革者；但由于他常出入欢场，多识四方朋友，其中不少皆心怀经世之志，他耳濡目染，迅即以改革家的面貌出现。

范慕蠡欲使中国工业走向现代化的愿望，一开始也许来自



他争逐时髦、标新立异的想法。毕竟在开明资本家的形象下，他是个传统富家子弟。他对新式机器、怪异的科学家以及域外市场观念的好奇，常使他轻易上当。他嗜谈现代化，而以一切带有现代标签的事物为谈资；他身边有改革之心的熟人间，骗子小丑俯拾即是，这些人等正好像从《文明小史》的世界移民过来，轮番捉弄他。作为空洞修辞的现代性与作为实际运作的现代性，于《市声》中交互作用，无可或歇。

可是，不论多数号称维新改良的同道空谈高论，范慕蠡却"真的"为现代性之修辞所感动，心甘情愿地致力实践中国工业化的理想。凭借学自友人对"托拉斯"（信托）、工业化、市场体制、自动控制、质量管理、消费者服务、管理与"商战"等概念，范慕蠡身上发生了一场不期然的质变。[107] 他的故事以将错就错的闹剧开场，但他却能用自己的冲劲爬起，弄假成真。作为一本"现代"小说，《市声》投射了现代性驳杂的层面。理想与误解、经济与浪费相互交错，从而形成独特的实践。这本小说令人惊喜之处在于重新设置了自己的喜剧潜能：李伯元等作家从不看好中国现代性的规划，无论如何总让他们的故事以骗局告终，而《市声》却提出了另类的可能。

范慕蠡的侠义慷慨与浮夸的理想主义，令人想起《儒林外史》的杜少卿。杜少卿也出身世家，但以特立独行而知名。为身体力行其"慷慨的挥霍"（extravagant liberality，夏志清语）[108]，杜少卿大耗资财，几乎是"田庐尽卖"，之后他移居南京，做他的理想士绅。他的慷慨不知引来多少骗子；他们倚赖、算计他的义气，而他又不能也不愿让人失望。杜少卿有求必应，来者不拒，最终为自己赢来了"大老官"的绰号。

杜少卿的行径尽管不乏缺失，却是《儒林外史》中少数真心践行儒家风范的人物之一。杜氏也是重修泰伯祠的主要后盾——难怪论者以为杜体现了吴敬梓个人的理想与经验。[109] 范慕蠡雍容挥霍，轻信朋友，一如杜少卿。不过杜少卿这位 20 世



纪初的对应者，却是一位仕商。杜少卿所致力的乃是重修倾颓中的儒家思想——泰伯祠；而范慕蠡与其友人所拼搏的，却是工商实业，好一举取代岌岌可危的儒家理念。

因此范慕蠡找到了合作者来组织农业生产、赞助研发稻田耕作的自动机器，创办职业学校培训职业工人，发展城市间的批发系统，开发手工艺品展览中心吸引买者，并在房地产投资方面加强了质量管理与财经体制。《市声》对这些规划的描绘似乎有意“对晚清缺少创业精神的工商巨子的说法，提出纸上挑战”[110]。《儒林外史》的杜少卿之所以散尽钱财，是因为他相信朋友、家庭、学问、社会义行等比钱财更重要；而范慕蠡大事挥霍乃是由于他在朋友的熏陶下，相信“消耗”也是一种商业投资，而且他也相信这会为自己以及社会赢得更多的财富（以及由之而来的快乐）。

《市声》中另一个关键人物是李伯正。李是一富裕的企业家，以传统的盐业致富。李与其他几位朋友皆认为，要增强中国的经济，必须釜底抽薪，从头做起。为实现此一目标，李伯正巨额投资，购买国外的制造设备，创办培训学校，并更新自己的工厂设施。使我们惊愕的是，当李伯正着手蚕业时，他收茧子的价格，要比洋人所定的价格还要高出许多，而他却是有意为之。这样做注定会使他亏本，但李伯正如是认为：“我的做买卖，用意和别人不同；别人是赚钱的，我是不怕折本。……我这吃本国人的亏，却教本国人不吃外国人的亏，我就不算吃亏了。”[111]依凭类似的逻辑，李氏亦在不动产上慷慨解囊，以求战胜外国资本家购买中国土地的野心。其理想之最佳归总，见诸他本人的宣言：“在中国开办实业，好像我们是在同穷人竞争。但从长远来看，每一个人，无论穷人还是富人，都会从新兴的实业中获利。”[112]

李伯正经商乃为增强国力、造福世人，就此意义而言，其所作所为与其说像个商人，不如说更像深怀儒家亲民爱物之心的善人。李的言行似乎与晚清的时代精神，或至少与谴责小说作



家所理解的时代精神,颇有差异。更令人深思的是,它竟可能与《儒林外史》标榜的精神相互回响。《儒林外史》中的迟衡山、庄绍光以及最为特出的虞育德,给人的印象恰是最后一代的儒士。虽身历困厄,这些儒士仍坚持先贤教诲,立德立言,并赢得自天子以至庶民的敬重。李伯正深知客观环境完全于己不利,但一种强烈的使命感仍驱使他知其不可为而为。他既是新式商业乌托邦的勇敢先驱,又如《儒林外史》的名士一般,也是古老儒家乌托邦的最后传人。

然而如是解读,只使《市声》仅仅成为《儒林外史》的微妙戏仿。我更认为《市声》对儒家教义的"创造性"转化,与其说确保了儒家思想的复兴,不如说陡然加速了儒学的下沉。虽然李伯正的言行有如维新儒士,但使其安身立命的缘由,却是另一套价值系统。正如《市声》的作者已暗示的,在世纪之交的年代,是商人,而不是书生,才有足够的才智与资本,挽救华夏的倾颓。与范慕蠡等其他商人一道,李伯正的治国方略乃是视中国为一个现代工厂,必须迎头赶上,相形之下,《儒林外史》的文人隐士们则仍旧尊崇"礼""乐",以之为教化众生的方式。

《儒林外史》以泰伯祠礼祭一回达至高潮。四散漂泊的士人聚会一处,对古之贤哲泰伯一表景仰之情。尽管不无些许矫饰,参加者仍力图演义传统乐舞仪式,以表达对儒家盛世的缅怀。相形之下,《市声》的巅峰却是一场大型的游园会,在为富人——亦为穷人——共建的"商业公园"内举行(第三十四回)。取代《儒林外史》之礼乐表演的,乃是一场募捐"仪式",好创建中国产品的批发网路。虽然开蹓的来宾并不乏人,但大多数与会者还是愿为此议慷慨解囊。文化资本与经济资本合二为一,这真是理想化的一瞬。

除开慷慨而有远见的商人,《市声》还绍介了另一种理想化的人物类型,像科学家刘浩三与发明家余知化(第三十一回)。刘浩三负笈海外,研习科技,甚至自己设计了一台织布机。他学

成归国后，亲善西学的樊制台本欲委之以重任，但当樊制台调迁两广时，刘浩三终是沧海遗珠。既无经济来源，又无学术地位，刘浩三困窘沪上，直到结识李伯正与范慕蠡。余知化则出身农家，自学成为发明家。他对技术试验的浓厚兴趣，使他发明出一系列的机器，其中最为有用者，乃一新型割稻车。得李、范两位富商的支援，刘浩三和余知化终能践行理想，小说收尾处，他们被尊为中国工业革命与商业革命的脊梁。

《市声》有一个双重结尾。小说中的理想商人与代言人李伯正，因败于外国工业而终于破产。李氏商业帝国的坍塌，招致其他投资的倾覆。正如余知化所言，李伯正被击垮后，将不复见本土投资者有能力挺身而出，与国外的经济侵略相抗衡。这一严酷的事实，寄寓了作者本人对中国历史条件的感喟；它同时也可作为一种叙事安排，质疑了小说狂想式的架构。刘浩三对湖广总督幕府的一席话，正可呼应这一挫折："我深悔到外洋去学什么汽机工艺，倒不如学了法律政治，还有做官的指望哩。但中国不讲究工艺，……你想商人赚那几个钱，都是赚本国人的，不过贩运罢了，怎及得来人家工业发达，制造品多，工商互相为用呢？"[113]

然而小说并未收束于此，而是附加了一较为乐观的第二个结尾。作者告知我们，尽管李伯正遭逢败绩，范慕蠡昂贵的投资却进展顺利，他已经因经营工艺品的批发网路而获利匪浅。叙事者以前瞻式时态作结：在不远的将来，沿着范慕蠡开辟的途径，中国商人"将会"联合起来，销售量将会超过外国投资者。下一章我会详谈晚清不少科幻奇谭运用"未来完成"式的叙事手法。但仅就《市声》的结尾本身而言，范慕蠡最终可能的成功不仅被李伯正的败绩所削弱，也被中国商业的缺憾（从资本的匮乏，到坑蒙拐骗之行径的无所不在）所质疑。中国既无现代化的科技，又乏市场策略，范慕蠡仅凭批发的手工艺品便"将会"成为经济的超级强国，不能不让我们存疑。面对姬文的乐观与天真，



识者所疑虑的是，是否会有一场比吞噬李伯正还要巨大的灾难，正悄悄掩至，行将打击范慕蠡。《市声》不仅是关于“梦想成真”的商业传奇，而且是关于“梦想”永远只是梦想的道德寓言。

以上我以《文明小史》与《市声》两部谴责小说为例，讨论晚清“现代”降临中国的形形色色。在《文明小史》中，精明的士人与投机取巧的官吏在改革与现代化的好戏中粉墨登场。他们将有关现代的议论转换成修辞商品，交换知识一如买卖，无不以此展现惊人的能力。而在《市声》里，一小群心怀大志的商人却不由分说地闯入现代观念及实践中。他们凭借工业与经济改革，力图重振中国。传统左翼的批评家可以将《市声》看做例示19与20世纪之交资本主义意识兴起的例证。与这种简单化的解读法有所不同的是，我尝试将该小说看做晚清谴责小说作家的一种反讽视界。他们欲图探讨的是：当士人无可救药时，商人或能沿袭了传统美德——特别是儒家经世济民思想——而其后果会是如何？

这两部小说各自与《儒林外史》展开对话。《文明小史》观察学者（官僚）如何将“现代”转换成一个腐败的儿戏；而《市声》则径直视商人而非文人更有民胞物与的精神。两篇小说对传统的士人地位皆缺乏信心。这使得“五四”一代知识分子作家所自膺的“感时忧国”姿态更富反讽意味，因为他们才货真价实地承继了《儒林外史》中儒士所向往的理想形象；他们也同时演绎了《文明小史》与《市声》中的儒士的可疑形象。

在许多层面上，《文明小史》与《市声》皆预示了茅盾（1896—1981）《子夜》（1932）这样的小说，后者描写了20世纪30年代中国本土资本家在上海浮沉的故事。[114]作为一名左翼知识分子，茅盾将这些中国资本家的消长，视为导向革命的一个必然阶段。他视“现代”为修辞以及意象的资源，以及历史的一种物质体现，这一视角触发了小说意义的激烈辩论，因而使《子夜》成为中国



诠释现代何“价”的又一例证。

四　中国牌的荒诞现实主义

以上我讨论晚清谴责小说如何将混乱的社会状况戏剧化，并使之成为一场价值颠倒的嘉年华会。晚清谴责小说作者热中观照现实中最新发生的事件；在尝试将现实小说化的过程里，他们发展出独特的叙事学，将文学的市场价值与其表述形式合二为一，产生了不可思议的“怪现状”。借此，晚清一代打造出一种特别的写实主义——丑怪的写实主义。他们似乎认为既然所谓的现实已然分崩离析，互不相容的理念、价值与体制相互冲撞，那么作为社会式象征行为的文学表述，充其量只能凭借扭曲的表述意象，来彰显这一冲撞之所在。

《市声》第十七回，作者绍介了两名上海新贵。阿大利与王香大。阿大利因处理租界洋宅的粪便而发财致富，王香大因出售新剪的鲜花给洋人而大赚其钱。两人不再满足于开粪场花场所得的财运，双双在官场捐了个候补官职。有鉴于带给他们时来运转的最初行当，两人俗称粪大老爷与香大老爷。

为炫耀自己新捐的三品候选道的官职与品位，香大在家里新造一座花园，名为“趣园”，邀请许多绅士同道赏园吃酒，粪先生阿大也在被邀之列。香大引领众人看花看树之际，官位低于香大的阿大利（因粪先生捐官所费略薄）却蹲在园里，自顾除草四十余棵。而这阿大眼中的稗草，却实为上品的建兰！香大气得哑口无言，只得大费工夫，亲用锄头和黄泥水罐，重新种下这些兰花。香大老爷本来就想早早送客，节省饭资。等到日落西山，他栽毕建兰，得知众人已经散去，却仍大吃一惊。原来这些绅士不管主人何在，自行开口，吃掉他两桌家宴后，才扬长而去。更令他光火的是，粪大老爷还在兰圃之内某处。香大找到兰圃，再入花厅，终于发现阿大正蹲在金鱼缸上，对着那缸出恭。殊不



知这鱼缸本为古董，而那金鱼亦是名贵品种。

我不惜笔墨，概述这段情节的内容，是因为它凸显了晚清丑怪的文学实践正是众香发越，怪事连篇。来自社会底层的粪大老爷与香大老爷跻身官场，又一次说明了官僚机制的衰朽与腐败。凭借金钱与关系，任何人皆能与权力沾上关系，这正是李伯元《官场现形记》的主题。但除非他们得到一个真正有利可图的位置，这些候补待命的官员享受不到任何实质好处；若干候补者甚至活在贫困的边缘。诚如上文所论，他们充其量只是影子官员。

像粪大老爷与香大老爷这样的影子官员算是幸运的了，因为他们能自谋实业，勤苦经营。两人亮相出丑，乃由于他们对官场那套文化的准备还嫌不足。他们既乏门道，又不识体统，硬要挤进一个充满繁琐礼数的世界，自然左支右绌。香大转到哪里，都会有粪大老爷的身影。两人成双结对，形影不离，就仿佛喜剧中两个标准的搭档一样。在上述那段插曲的一开始，香大老爷与粪大老爷狭路相逢，相互致礼不迭，却没估量好打躬作揖的距离而撞到一块。阿大的头套在香大的朝珠里，香大的手又叉在阿大的朝珠里，同时起身，用力过猛，两挂朝珠，崩断散落。家人满地寻珠，却又混淆了阿大的沉香珠与香大的奇楠香珠。随后，当两人重栽建兰时，一个动手，一个旁看，无视其他客人的存在——而这些混吃混喝的影子官员还正巴望着一顿午饭。他们最后喧宾夺主，强迫香大家人开出酒席，饱食而散。

《市声》中花园夜宴一段，并不能算是晚清谴责小说最知名的场景。不过，这一段插曲却有一股新鲜活力，标示晚清作家特有的幽默与愤激。这个世界里良好的品位早已被破坏殆尽，身体的本能才大行其道；所谓礼教早为虚矫奸饰所僭越。一熏一莸、一香一臭这两种形象，在丑怪与傲慢、喜剧式的攻击者与喜剧式的受害者之间冲撞牴牾。雅致的园林成了笑谑的舞台，作者姬文将笔下人物化成一群横冲直撞的小丑，令其在荒诞的花



园里闹个不停。

无论是“教化的喜剧”(normative comedy)还是“诙谐的讽刺”(humorous satire)这两个批评观念，都不足以描摹晚清谴责小说所引发的痛苦与笑闹。当鲁迅及其从人贬谪晚清谴责小说为“辞气浮露、笔无藏锋”之际，他们忽略了如下一种可能：毫无节制的荒诞形式本身，已经可作为讥刺与嘲讽之手段。

在使用“丑怪的写实主义”一词来描述晚清时期的中国小说时，我明白巴赫金在不同的批评语境中，已对该词有所发挥。巴赫金“丑怪的写实主义”曾以独特的视角探讨法国16世纪作家拉伯雷(Franis Rçabelais)的作品。巴赫金认为，“丑怪的写实主义”是文艺复兴时期的一种文学与文化形式，其特征乃是系统性地颠覆社会等级制度，夸张与身体有关的因素，以及借助群体的笑谑宣泄情感的滞塞。对巴氏而言，丑怪的写实主义含有一种“积极的力量”，促进社会更新再生的能力。

据此巴赫金批评沃尔夫冈•凯泽(Wolfgang Kayser)有关丑怪美学的研究，后者发现丑怪的写实主义乃是“机械、植物、动物与人之种种因素的一种可怕混合……它被表述成我们这个分崩离析之世界的意象”。〔115〕凯泽将“丑怪”描写为文学、艺术与思想的一种模式，自浪漫时期以降愈益明显。在他看来，作为一种艺术形式，近几个世纪丑怪美学的“兴起”，折射出人与世界间逐渐疏离异化的感觉：“丑怪的世界既是，也不是，我们自己的世界。我们受其影响的暧昧方式，源于我们意识到，那个我们曾耳熟能详、和谐共处的世界，已在种种深不可测之力量的冲击下异化起来。这力量打破了世界的连贯性。”〔116〕

巴赫金批评凯泽的历史知识过于局限，而且美学论证过于简单。〔117〕巴赫金相信，丑怪的写实主义实践可以上溯到古代，而且作为一种重要的文化行为，它重复演出了人类对身体系统与意识形态解放的无尽渴望。它借着戏弄与嘲笑，使观众与现状疏离开来，而且由此进入新一轮的群体关系。凯泽眼中所见



总是某种“敌对、异己与非人状况”[118]；而在巴赫金看来，嘉年华会式的丑化变形与换装狂欢，则保证了社会有机活力的再生。

我使用“丑怪的写实主义”一词，受到巴赫金范式的启发，但却不为其所限。传统的中国社会是否有类似于文艺复兴嘉年华会式的喜庆场景，已是一个必须探讨的问题。但我以为，即使我们仅仅将巴赫金式丑怪的写实主义看做为一种叙事模式，并将其应用到晚清谴责小说上，也会发现有趣的差别。早在 1984 年我曾撰文提议，以嘉年华会模式来重审晚清谴责小说的“闹剧”意义[119]，以对照“五四”以降多数评者使用的“讽刺”模式。我以为晚清谴责小说经由身体的变形、猥亵的冲撞，以及各色滑稽表演，推翻了权威机构的一本正经，并以真假混淆、群丑跳梁取而代之。我指出晚清谴责小说作家口口声声批判世道的同时，也难免耽溺于一个狂想世界。他们以笑声诱发暧昧的道德结论，并以新的、非线性的秩序，定义种种混沌。传统叙事中形形色色的原型人物形象，从英雄将相到才子佳人，都不能幸免于丑角的摆布——或自身也变成丑角。

我对晚清丑怪的写实主义的论点，有三点与巴赫金模式不同。第一，晚清谴责小说有系统地贬黜社会审美规矩，混淆价值系统，并张扬小人当道的必然；它创造出一个丑怪奇异的世界，为中国古典小说所未有。这一丑怪的表述所瞄准的目标，与其说是恐惧，不如说是笑声，它与凯泽的模式形成鲜明对照。这一现象部分来自传统喜剧话语的启发，部分来自一种自我反讽的写作与阅读姿态。

虽然晚清谴责小说并未像凯泽的定义那样以惊吓疏离读者为能事，但它也未以巴赫金式的精神，将读者联合成一个新的、生气蓬勃的共同体。《二十年目睹之怪现状》以及《官场现形记》中传来的笑声，并不具有巴赫金式的笑声所禀赋的“积极”力量。这笑声迫使我们面对的，其实是人性自欺欺人、自甘堕落的一面。晚清作者与读者都明白，单凭笑声是无法驱遣君父体制或



是儒家道德等建构的。腐败与独裁的建构甚至成为滋生嘉年华会情境的必要条件，而非（巴赫金所见的）嘉年华情境的对立面。虽然一如巴赫金笔下的笑声，晚清的笑声同样意在丑化现存政教机构，但晚清笑声所导致的效果，却不能对这些机构有所改良或扬弃。

这引向我第二个要点，即巴赫金对身体的重视。正如粪大老爷与香大老爷这一段臭不可闻的喜剧所指明的，晚清谴责小说感染读者之处，在于其生理行为的闹剧式冲动：冲撞、驱逐、破相与变形。这些身体动作攻击我们感官与理智的限度，嘲弄精神教诲，并坚持其肉身凌驾一切。对巴赫金而言，只有当嘉年华会的身体战胜思维系统之后，社会整体才有复苏的希望。但细察本章援引的晚清小说，我们会发现这样巴赫金式的想象并不合适。晚清谴责小说的身体并非是力量的源泉，因此不能借欲望的迸发，汰除旧秩序，创造新的生活。谴责小说中的身体与灵魂一样堕落，所谓灵肉之分，已无从说起。

丑怪谴责小说中身体和灵魂化为一种可怕的混沌，一场骇人的诡戏。小说的人物都是骗子、无赖、自吹自擂者与诈骗钱财者，他们所显现的，不是巴赫金意义的“身体潜能”（bodily potential），而是“鬼魅的潜能”（ghastly potential）。就我已谈到的魅幻的价值论观之，这些人物不是有血有肉的众生，而是一群“死魂灵”。这也正是我一再说明晚清作家受惠于明末清初喜剧式鬼怪小说的原因。

对晚清谴责小说鬼魅性质的强调，使我们再次反省“再现”的复杂性。当事物被视为失去其“本性”之际（这“本性”也许可以叫做本体论信仰、知识型、意识形态，或者仅仅是知觉客观性），任何“真实的效果”都变得可疑起来。“现形记”的“现形”一词的复杂含义，值得在此重申。“现形”指的是对被叙述的物件其本来面目的揭示，在原本的佛教语境中，指的是一种天启，（佛之）原形的多重变貌或者空无之相借此得以呈现。如果说晚清



谴责小说的写实基础，乃是关于“现形”的辩证，那么我们必须思考这些谴责小说如何戏仿“现形”一词之佛学内涵的方式：先是指出那些人面兽心的角色根本毫无人味，同时又渲染他们变化多端，魔力无边，也因此，他们到底是人还是非人已成不堪闻问的问题。

最后，我们必须检视晚清谴责小说促进价值论争的“能动作用”(agency)。政治作用是巴赫金嘉年华理论及实践必不可少的部分；巴氏丑怪的写实主义强调文化实践中大众的、身体的以及嘉年华的因素，着眼点在其对既定权威的修正潜能。对巴赫金论述中的乐观主义倾向，已有不少学者提出反驳。作为一种文化行为，嘉年华狂欢也许可借丑化谐仿权力当局，而流露反叛甚或革命的动力。但它也完全有可能在曲终人散之际，回归原本的社会状态，再度屈从霸权力量。[120]因此识者尽可以巴赫金的观念还制其人，指出他本人洞见中的不见。当巴赫金只顾想象嘉年华所带来的乌托邦解放时，他实际上是在以“独白”的方式界说他的“众声喧哗”观。而我们记得，众声喧哗原该取决于多元性的文化、语言与政治价值观念的相互冲击对话。

巴赫金丑怪的写实主义涵纳着一个有机的时间图式，它在衰朽与重生中循环往复。[121]然而晚清丑怪的写实主义却拒绝承认如是一种裂解与重生、倾覆与革命的流畅模式。晚清谴责小说家们摹绘着鬼影幢幢的现实；嘉年华狂欢的终结处，身体并不能凌驾意识思想。晚清谴责作家因此无法印证巴赫金丑怪的写实主义的时间表；对他们来说，治乱循环，其实是古中国历史叙事的一部分。但不论如何，晚清作家充满怀疑及虚无的写实观照，毕竟要比紧随其后、恢复(传统的)批判精神以及革命论的那些“现代”论者，更为警醒一些。

我们现在又回到了现代文学的老问题上：20世纪的中国小说已被描述为以写实主义为基础的一种话语；果如是，我们又该

将晚清丑怪的谴责小说置于何处？识者一向认为中国现代写实/现实主义师法19世纪欧洲的模式。但他们却忽视了如下一种可能性：中国现代作家亦可能在与宋、明、清代说部的对话中，发展出自身的写实主义观点。倘若我们重画中国现代作家的谱系，而将晚清谴责作家亦涵括其中，我们又会辨识出什么样的连续性？

我将以中国现代小说先驱者鲁迅和郁达夫的几篇作品，说明我的论点。两人均在“五四”运动的前夕开始他们的创作，但他们气性环境有别，因此形成两种不同的写实主义类型。鲁迅在写作《狂人日记》与《阿Q正传》时，有意识地接受西方影响；韩南等学者对此已有充分考证。[122]但在借镜果戈理、安德列耶夫(Andreyev)、显克微支(Sienkiewicz)等作家的同时，鲁迅亦受晚清模式的启发；他毕竟是在这样的文学环境中成长的。1899年，鲁迅参加了当时由李伯元编辑的《游戏报》所主办的一次文学竞赛，并名列诗歌得奖者名单的前十名。“这里可以看出鲁迅在后期具有高度战斗的杂文的风格，和巧妙的运用民间笑话、寓言、歌谣、谚语去讽刺当时政治的黑暗，是受到了晚清讽刺文学不少的影响。”[123]

谢曼诺夫(V. I. Semanov)在研究鲁迅时，提醒我们鲁迅对晚清文学遗产，特别是对谴责小说中的人物和比喻，所做的创造性诠释。他认为鲁迅对中国旧社会的邪恶的观照，以及表现这一邪恶时鲜明活泼的想象，超越了晚清前贤。谢曼诺夫认为，晚清谴责小说没有一位作家“像鲁迅那样，以《狂人日记》‘礼教吃人’之名，(成功)宣判了旧道德的死刑”[124]。

谢曼诺夫切中肯綮的一点，在于说明鲁迅一方面采用晚清谴责小说的主题与人物，一方面将自身的小说观加诸其上，因此表现出丰富的复杂性。譬如《狂人日记》的框架结构，让人想起吴趼人《二十年目睹之怪现状》的开篇一段。九死一生是吴趼人小说中少数头脑清醒的人物之一，他历尽考验，终于落荒逃离妖



魔当道的社会；而鲁迅笔下的狂人却因大胆道出这一荒诞社会的真相而遭监禁。九死一生将中国社会比做魑魅魍魉、弱肉强食的世界。狂人则更进一步，在旧社会中看出吃人礼教的制度化实践。《阿Q正传》所描摹的社会其实是晚清谴责小说的翻版，保守派、改良派、革命党、伪善者，还有忙忙碌碌的“假洋鬼子”，你来我往。中国“国民性”的所有恶习——虚伪自大、暗箭伤人、欺软怕硬、贪婪苟且、相互倾轧——全都一一展现，而且最终体现在阿Q这一人物身上。

谢曼诺夫的结论认为鲁迅将晚清作品挪为己用，因此“宣判了”旧式中国社会的“死刑”。对此我有所保留。旧中国的幽灵从来不曾远离鲁迅。终其一生，作为“五四”“革命者”的鲁迅，与作为晚清怪现状“目睹者”的鲁迅，两者并不能和平共处。此处所牵涉的不仅仅是中国现代最敏感的魂灵之一的内心苦斗，也是两种写实主义的矛盾冲突。

鲁迅私下也许会心仪晚清谴责小说的丑怪效果。在那个世界里，所有的价值都四分五裂而且模棱两可。从《阿Q正传》到《铸剑》，这些故事重新开放了一场价值紊乱的诡戏，既有奇异的讽刺，也有荒诞的遐想，在暗示了鲁迅师法前人的能力。夏济安早已指出鲁迅对传统文化阴郁面的迷恋，视鬼魅为另类现实的蛊惑。[125]不过鲁迅开明的一面促使他视任何价值的混沌为社会“大叙述”的病灶，随之而来的丑怪效果则是社会崩溃的信号。鲁迅的小说世界于是出现一种判然有别的形象。《市声》中的香大老爷与粪大老爷再怎么胡作非为，也只把他们的游园会搞得乌烟瘴气。鲁迅笔下的狂人却听任一种天启般的幻觉延伸他的批判视野，视整个华夏文明为一场吃人的盛宴。吴趼人这样的晚清作家以暧昧的笑声嘲讽社会的混沌，而鲁迅却以“呐喊”与“彷徨”终结了那一暧昧的笑声。

晚清作家闹剧式的想象摇摆不定，匪夷所思，必曾困扰着鲁迅。他当然可以借精神分裂症与妄想狂这样的临床医学话语来



视之待之，而这也正是他的狂人叙事的特征。诚如鲁迅已然指出的，晚清谴责小说无止无休的“现形”表演，导致了其对身体与象征意义上的无政府状态。对鲁迅而言，倘若一名作家只汲汲于将怪现状“现形”，而不能赋予一个已然失去深度与本真的社会以意义，那么他所谓的社会批评，与自暴无能没有什么两样。在鲁迅现实观的核心处，是他对理性秩序的向往，以及对新旧表述理性系统间的矛盾的焦虑。鲁迅越对社会持以否定想象，越强化了他对业已消逝——或从不存在——的真实的渴望。相形之下，晚清谴责小说家既不受西方范式的过度影响，因此对中国社会的批判，也尚未陷入全盘否定论的逻辑僵局。

晚清作家所采取的狡猾、实用的叙事态度，常被批评为保守，所以读者易于忽视晚清作家从来不曾失去的某种好奇心。这一好奇心总驱使他们观察一干人等如何维系这一可怕的现实，以及从中幸存下来的门径。“九死一生”的名字即可稍见端倪。诚然，道德先生难免指控晚清作家误用其好奇心，大写那些并不好笑的事物，并刻意营造绝不相称的喜庆氛围。但我的观点是，就在西学完全垄断中国“现代”意识之前，晚清时代的作家尚有能力想象各种，而非一种，现实。变形丑怪的世界仅是晚清想象的重要资源之一，而其感染力时至20世纪80年代，才受到充分的赞赏。[126]“五四”一代为中国现代文学所配备的那套价值观念，包括写实主义小说、社会批判、精英意识、对进步的颂扬、对原初真实的渴望，以及对权力的拜服，竟与维多利亚时代惊人地相似。它标志着中国现代文学想像力的收束，而非开启。

鲁迅虽然有意涉猎晚清谴责小说的丑怪要素，但其关乎“真实”、“写实”的理论，却脱胎自严复、梁启超等批评家的正统论述。诚如不少学者指出的，鲁迅对新中国现实论述的苦苦追求，意味着他个人道德辩证的取舍，充满了焦虑与矛盾。[127]他作为作家的成功处，主要来自他尝试表明这一新现实论述的种种失败。在他普罗米修斯姿态的背后，存在着一道愤世嫉俗的浓重



阴影，这阴影“将启蒙与绝望和冷漠成功地结合起来”[128]。更重要的，“非现实”世界的鬼魅从没有放过侵扰这位现实主义者的每一个可能，而驱魔除咒的绝望努力，自始至终贯穿着鲁迅的生命与创作。[129]

另一位“五四”作家郁达夫尽管通常不是现代写实主义的论述中的首选，但他所擅长的感伤话语，其实为写实主义提供了重要资源。在《沉沦》(1921)这样的作品中，郁达夫为“新派”作家塑造了最佳的表现形式。新派作家乃是一群抑郁寡欢、形影相吊的知识分子，总是受浪漫的唯心主义与狂热的爱国激情的困扰。在《沉沦》中，一个负笈东瀛的年轻留学生苦于忧郁症与性饥渴，在历经了一系列情感的失败后，以自沉了断，并将他挫折的根源归咎于祖国的衰弱。

从郁达夫同期或稍晚撰写的其他作品判断，《沉沦》的故事可能暗含了一种自我反讽的向度。[130]但这位性与政治皆不满足的年轻人所采取的绝望、自渎与自戕的姿态，却惹得不少后续作家追随左右。郁达夫主人公身上潜藏的浪漫能量，被郭沫若(1892—1978)、蒋光慈(1901—1931)[131]、茅盾等活学活用，嫁接于“革命浪漫主义”之上。在这一新模式中，年轻男女历经考验后，终于放弃小我，直面历史命运，与郁达夫笔下主人公形成鲜明对比。[132]他们实践现实的方式是将个人的主体转化成“集体的主体”，并以对“积极的”现实真谛的追求取代对现实的批判。安敏成早已言简意赅地指出，这种写实主义实践只要在左翼理论家的手上再稍加调整，便可归于革命文学的名下。[133]

如果换作晚清作家，对这样的革命浪漫人物及行动又会怎样处理？《文明小史》第三十七回，一群留日学生欲在东洋入学，乃求见赴日的钦差，希图保送。而这钦差惟恐这些学生留日滋事，竟请日本警部帮助，拘留并押送他们回国。学生中有一人名为聂慕政(《史记》刺客聂政之再生?)，一腔侠烈，不堪其辱，决意要以死雪耻。在他们到神户搭船遣返故乡的途中，聂慕政突然



奋身跳向海里。“哪知力量小些，只到得一半，离开海面还有半丈多，身子陷在烂泥中间。”[134]

聂慕政的爱国主义尝试未止于此。回到山东老家，他又参与一个暗杀计划，刺杀的对象乃是罢官在家的前云南总督。不巧的是，聂慕政的手枪在关键时刻机关不灵，还未发射一弹，已被逮捕。聂氏在狱中等死，他的母亲与朋友又请一个外国传教士帮忙前来搭救，许诺慕政被释后，情愿入教。这一段插曲最后是以朝廷僚吏、外国传教士与革命派几方面台下言和作结局。

聂慕政自杀未成的尝试，几乎像是对陈天华（1875—1905）自沉以抗议日本帝国主义一事的戏仿。而聂氏的暗杀计划，又不禁令人想起秋瑾（1879—1907）以及其他革命党人的死节殉难。当然，读者尽可批判李伯元玩世不恭的态度及其粗鄙恶俗的幽默。但读者亦可留意他先发制人、戳破未来革命史话的策略，这革命史话在20世纪后半叶甚至要变成神话，蛊惑整个中国。李伯元早已亲睹无数言行不符的怪现状，自然对任何单凭血气之勇改良华夏的方案，抱持怀疑。尽管他不无保守倾向，但他毕竟能提供一个相反的视角，从那里望去，革命动机及后果竟出现始料未及的幻影。而这一视角对随后几代的启蒙作家与学者来说，当然是愈来愈不可思议。

郁达夫坦言感时忧国的号召与个人欲望的满足间，存在差异。他处理这一困境的方式是让笔下年轻的主人公更深地浸入感伤主义中，仿佛泪水与死亡才是这个青年最终的救赎。李伯元却将自己年轻的主人公从那海边烂泥里救出来，又看着他在其他更为可笑的插曲中进退失据。李的叙事者无论怎样促狭抑或反动，毕竟肯定了某种生命的力量，不禁令人想起巴赫金对身体的重视。我们或许可以说李伯元及其同代人已然创造出一种“嬉笑怒骂”的文学，就其重要性而言，它并不逊于刘绍铭所说的“涕泪交零”的一支[135]，尽管后者主导了20世纪中国文学情感维度上的想象。

从批判写实主义到革命现实主义，再到最近的新现实主义，面对着如此多样的写实或现实主义的浮沉，20世纪中国小说所最不需要的，恐怕是又一种中国牌的现实主义。然而，倘若历史的后见之明尚可容下一席之地，那么我认为丑怪的写实主义仍旧是中国现代各色写实主义中，最被忽视的一种。就其拒绝对"真实"与"真实的艺术再现"做等同、其对知识分子优越性的怀疑态度，以及其借助想象的笑声贬黜既定的价值观念而言，晚清丑怪谴责小说仍可用作"五四"以来"感时忧国"情结的解毒剂。

但丑怪谴责小说毕竟被"五四"时期的新派作家及知识分子贬低为反动保守，不负责任。回望过去，我倒以为这个文类不受重视的真正原因，在于它所涵盖的要素如此多变而不可捉摸，对那些一心一意要将价值、信仰定于一尊的作者读者，是不可思议的。事实上，放肆的笑声要比过多的泪水抑或满溢的热情，有更危险的政治威胁力。

晚清丑怪写实主义的喧闹回音，却在张天翼(1906—1985)、吴组缃(1908—1994)，特别是老舍的一部分作品中萦绕不绝。张天翼与吴组缃的嘲弄姿态过于自觉，他们的嬉笑怒骂乃是为了匡正社会的荒诞。但在老舍的作品中，识者可以看出微妙得多的笑谑策略。我在别处已论及，影响老舍的作家包括狄更斯及晚清谴责小说家。[136]然而当研究者评价老舍及其他作品时，仍只强调他的道德义愤，而非其道德想象。

钱钟书的《围城》(1947)代表了1949年以前现代小说笑谑倾向的巅峰成就，它在红色话语的单一声调席卷中国文学前，创造了小小的奇迹。《围城》融会了《儒林外史》的讽刺特色与晚清谴责小说的丑怪风格。而经过社会主义现实主义多年的文学实践后，读者对八九十年代丑怪写实主义卷土重来，不能不格外注意。作家如莫言、王朔、刘震云、余华等人的作品，将在第六章予以讨论。看来形形色色的写实主义轮番试验九十载后，仍然不绝于耳的，惟有晚清谴责小说家的笑声。

注　释

〔1〕 鲁迅:《中国小说史略》,第298—312页。

〔2〕 同上,第352—368页。

〔3〕 同上,第354页。

〔4〕 同上,第352—353页。

〔5〕 转引自袁进:《中国小说的近代变革》,第55页。

〔6〕 参见阿英:《晚清小说史》,特别是第8—43页。

〔7〕 譬如参见方正耀、时萌、林明德与赖芳伶。

〔8〕 参见Doleželová-Velingerová,"Typology of Structure in Late Qing Novels",以及"Narrative Models in Late Qing Novels",in idem,pp. 36-76.不过"回圈"的观念并非晚清谴责小说所独有的特征。浦安迪在*The Four Masterworks of the Ming Novel*中曾提醒我们注意这样一桩事实,所有晚明的杰作都是按回圈模式写就的。

〔9〕 陈平原:《中国小说叙事模式的转变》。

〔10〕 袁进:《中国小说的近代变革》。

〔11〕 为了重新创造价值系统,人们必须质疑一切,而最先质疑的物件便是想象、虚构以及非虚构的模式(现存的分界线行将消逝,人们必须重新开始)。现代性的核心问题乃是质疑既往的叙事模式,丧失抑或瓦解昔日对文学的信心,即不再相信文学有能力改造、惩罚、甚至恰到好处地描写社会与个人的罪恶。"五四""激进主义"的悲哀事实乃是,它重新建立了只有传统意义上的文学或思想谴责模式方才具备的反动信心,该谴责模式的拥有者乃是一群传统意义上的特权士人阶级,而这些"激进者"本身亦复如是。"五四"的新派改革人士称晚清作家"仅仅是(无能的)谴责小说作家",借此他们反能使传统的谴责小说模式免受拆解与破坏,与此同时掩盖了清代作品中暗含的前现代主义挑战(该挑战直面的物件正是传统的叙事或思想价值观模式)。他们本来是能够随即重建明清的价值观模式,成功地掩饰晚清对谴责的谴责的。

〔12〕 参见Smith。她在研究文学价值论时,在如下三个层面推进其论述:"交换的经济,即各种成规(还有各种主张、责任和义务)在语言的市场,治理着言说者与倾听者的行为。语言如何在那一市场之外运作、为什么我们有时会许可那不可言传的东西、我们如何学会这样



做的，以及它造成了何种差异；这种差异对文学作品的经验与价值观至关重要，而且对诠释的伦理学（或可如是称谓）而言也是举足轻重的"（第 101 页）。亦参见第 83 页。

〔13〕 参见 Leo Lee and Andrew Nathan，"The Beginning of Mass Culture"，in Johnson et al，pp. 360-398.

〔14〕 李伯元的文章与小说，如《官场现形记》与《活地狱》，通常由朋友代作收笔，这些友朋中最知名的人物是欧阳巨源。参见包天笑：《钏影楼回忆录》；转引自魏绍昌：《李伯元研究资料》，第 28 页。

〔15〕 魏绍昌：《李伯元研究资料》，第 180—187 页。

〔16〕 有关欧阳巨源更进一步的资料，参见包天笑、魏绍昌、阿英等人的文章，收入魏绍昌：《李伯元研究资料》，第 486—498 页。

〔17〕 包天笑：《钏影楼回忆录》；转引自魏绍昌：《吴趼人研究资料》，第 30—31 页。

〔18〕 魏绍昌：《吴趼人研究资料》，第 330—332 页。

〔19〕 Bourdieu，chap. 1.

〔20〕 刘鹗：《老残游记》，第 1 页。

〔21〕 胡适：《〈官场现形记〉序》，收入《胡适作品集》十三，第 171—186 页。该序最初于 1927 年刊行在该小说亚东图书馆的重印本。

〔22〕 司马迁《史记》中的《滑稽列传》即是来源之一。汉赋名家、诙谐的廷臣东方朔（西元前 154—190?）通常被视为中国喜剧传统的奠基人。该传统延续不断，可见于如下作品：三国时期韩单春的《笑林》、隋朝侯伯的《奇颜录》、晚明冯梦龙的《笑府》等。参见冯明之，第 53、58 页；冯沅君，第 86 页；汤哲声，第九章；卢斯飞与杨东甫，第 1—23 页。亦参见 C. T. Hsia，"The Chinese Sense of Humor"；Gaylord K. Leung，"Ku-chi"，in Nienhauser，pp. 482-484.

〔23〕 参见 Bakhtin，*Rabelais and His World*.

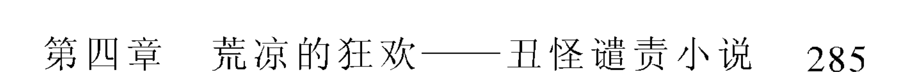
〔24〕 吴趼人：《二十年目睹之怪现状》，第一卷，第 1 页。

〔25〕 只有前四十五回连载于《新小说》，时间从 1903 年始，至 1905 年止。吴趼人在梁启超的杂志停刊后继续写作；该小说一百零八回的全本，由光直书局于 1906 年至 1910 年分八卷付梓。

〔26〕 有关吴趼人生平更为详赡的资料，参见魏绍昌：《吴趼人研究资料》。

〔27〕 《官场现形记》最初于 1903 年至 1905 年连载于《世界繁华报》。1906





年李伯元撒手人寰之际，他只完成了该小说的前六十回，几近原计划的一半。《文明小史》最初从1903—1905年连载于《绣像小说》；1906年商务印书馆以书籍形式刊行此作。

〔28〕　参见邓嗣禹。

〔29〕　林瑞明：《〈官场现形记〉与晚清腐败的官场》，收入林明德，第215—242页。亦参见赖芳伶，第四章。

〔30〕　李伯元：《官场现形记》，第254页。

〔31〕　譬如宣统年间，江宁不同官阶的候补者总数竟达四千名之多。在薪俸极其菲薄的情况下，大多数候选人仍旧竭尽全力争取持在公开场合亮相，以给同道留下印象，等待有朝一日获得上司的赏识。他们令人尊崇的地位与他们几近贫困的经济状况，两者之间形成鲜明对照，无怪乎他们赢得了"灾官"的绰号。参见李乔，第162—166页。

〔32〕　方正耀，第273页。

〔33〕　Holoch, "A Novel of Setting: *The Bureaucrats*", in Doleželová-Velingerová, p. 77.

〔34〕　鲁迅，*A Brief History of Chinese Fiction*, p. 354；胡适：《五十年来的中国文学》，收入《胡适作品集》二，第122页。

〔35〕　Huang, *Literati and Self Re/Presentation*, p. 77. 亦参见 Ropp, *Dissent in Early Modern China*, chaps. 1-3.

〔36〕　Lin Shun-fu（林顺夫），"Ritual and Narrative Structure in *Ju-lin Wai-shi*", in Plaks, *Chinese Narrative*, pp. 244-265; C. T. Hsia, *The Classic Chinese Novel*, pp. 236-239；乐蘅军：《世纪的漂流者》，收入《古典小说散论》，第149—166页。

〔37〕　李伯元：《官场现形记》，第4页。

〔38〕　参见乐蘅军，前引文，第12—34、134—148页；C. T. Hsia, *The Classic Chinese Novel*, pp. 236-239.

〔39〕　该小说于1909年最初连载于《中外日报》，1910年以书籍形式付梓。值得注意的是，吴趼人乃同时创作《二十年目睹之怪现状》的结尾部分及其续作，因为《二十年目睹之怪现状》亦同在1910年出版其最后一卷。

〔40〕　参见 C. T. Hsia, *The Classic Chinese Novel*, chap. 6.

〔41〕　参见 Huang, pp. 36-37.



〔42〕 Plaks, *The Four Masterworks of the Ming Novel*, chaps. 1, 5, 6.

〔43〕 魏绍昌:《吴趼人研究资料》,第 145 页。

〔44〕 李伯元:《官场现形记》,第 765 页。

〔45〕 吴趼人:《沪上名妓四大金刚奇书》,转引自魏绍昌:《晚清四大小说家》,第 146 页。

〔46〕 参见 DeWoskin, "The Six Dynasties Chih-kuai and the Birth of Fiction", in Plaks, *Chinese Narrative*, pp. 21-52; Karl Kao, Introduction to *Classical Chinese Tales of the Supernatural and the Fantastic*, pp. 1-51; Zeitlin, chap. 1.

〔47〕 鲁迅:《中国小说史略》,第十六至十八章。

〔48〕 "现形"一词的权威出处是宋朝诗人黄庭坚的文章《大悲阁记》:"维观世音应物现形,或至于八万四千手眼";参见《辞源》,第 2061 页。

〔49〕 Kao, p. 2.

〔50〕 参见 Zeitlin.

〔51〕 譬如参见伍光宙,第 24 页。

〔52〕 鲁迅, *A Brief History of Chinese Fiction*, p. 205.

〔53〕 Anthony Yu, "Religion and Chinese Literature".

〔54〕 Kao, p. 3.

〔55〕 夏志清:《夏济安对中国俗文学的看法》,收入《爱情·社会·小说》,第 227 页。

〔56〕 吴趼人:《无理取闹之〈西游记〉》,《月月小说》第十二号(1908 年 1 月 18 日),第 28 页。

〔57〕 通臂猿出现在《西游记》第五十八回。此通臂猿"拿日月,缩千山,辨休咎,乾坤摩弄";英译本参见 Anthony Yu, *The Journey to the West*, 3: 131.

〔58〕 该小说连载于《月月小说》第一至四、七、十卷。它最初刊行于 1908 年,1910 年由群学社以"古佚小说"之标签再版。作者大陆的身份至今未详。

〔59〕 该小说于 1909 年由《小说林》出版。其作者是广受欢迎的翻译家陈景寒;冷血是他的笔名之一。

〔60〕 鲁迅, *A Brief History of Chinese Fiction*, p. 273.

〔61〕 海上餐霞客,张南庄《何典》之跋,第 115 页。



〔62〕 刘复：《重印〈何典〉序》，收入张南庄，第107—110页；鲁迅：《题记》，同上，第97—98页。

〔63〕 鲁迅：《题记》，收入张南庄，第97页。

〔64〕 刘复：《重印〈何典〉序》，收入张南庄，第108页。

〔65〕 张南庄，第2页。

〔66〕 方正耀，第329页。

〔67〕 吴趼人：《李伯元传》，收入魏绍昌：《李伯元研究资料》，第10页。梁启超在《新小说》第二十期(1905年)将《官场现形记》描摹成这样一部小说，它以"杂录"形式将官场记录成由魑魅魍魉占据的领地。

〔68〕 Yü-sheng Lin, p. 26.

〔69〕 梁启超：《译印政治小说序》，收入陈平原、夏晓虹，第4页。

〔70〕〔71〕 李伯元：《官场现形记》，第226页。

〔72〕 指的是清朝官员游智开；参见魏绍昌：《李伯元研究资料》，第346页。

〔73〕 参见汤哲声，第一章。

〔74〕 同上，第27页。

〔75〕 同上，第四章。

〔76〕 吴趼人：《新笑林广记自序》，刊登于《新小说》，第十期；转引自汤哲声，第46页。

〔77〕 陈平原：《中国小说叙事模式的转变》，第261页。

〔78〕 参见陆书杜序，吴趼人《我佛山人文集》一，第59—63页。

〔79〕 魏绍昌：《李伯元研究资料》，第402—403页。

〔80〕 "三言"指《喻世名言》(1621)、《警世通言》(1624)与《醒世恒言》(1627)。

〔81〕〔82〕 陈平原：《中国小说叙事模式的转变》，第261页。

〔83〕 吴趼人的这篇小说最初连载于李伯元的《绣像小说》，后来在1906年以书籍形式付梓。该小说共计十二回，未能卒章。

〔84〕 该小说最初于1903年发表于东京，其作者大桥式羽的身份至今不详。小说一共十二回。

〔85〕 该小说于1903至1904年连载于《绣像小说》，1904年底以书籍形式付梓。该作共计三十回，未能完稿。

〔86〕 吴趼人之该作刊登在《月月小说》第五号(1907年2月27日)，第



32—38页。

〔87〕 该小说于1907年由《小说林》出版，共计三十回。其作者是八宝王郎(王浚卿)。我选用的是广雅出版社的版本(台北，1984)，第3页。

〔88〕 张春帆，第165页。

〔89〕 虽然阿英在《晚清小说史》与《晚清戏曲小说目》两书当中对此小说皆有提及，但该小说的作者及其出版时间仍旧未详。我选用的是世界书局(台北，1976)付梓的版本。

〔90〕 《官场维新记》，第67—68页。

〔91〕 Doleželová-Velingerová ed., p. 35.

〔92〕 Sloterdijk, pp. 3-9.

〔93〕 诚如弗莱(Northrop Frye)所言，“alazon乃是假装或者试图成为超出自身之外的人”。在刻画alazon时总存在着一种暧昧性：他的行动究竟带有悲剧还是喜剧色彩，取决于读者究竟是把这行动诠释为执迷，还是解说为欺诈。在喜剧的领域，所谓的场面调度人物通常带有alazon的特性，尽管他们的形象通常是“缺乏自知之明，而不是单纯的虚伪”(第39—40、226—228页)。

〔94〕 参见我在 *Fictional Realism in Twentieth-Century China* 第四章对老舍《二马》与《离婚》的讨论。

〔95〕 我指的是《围城》(1947)中方鸿渐等人物。

〔96〕 参见 C. T. Hsia, *A History of Modern Chinese Fiction*, pp. 558-560. 亦参见王德威：《小说•清党•大革命——茅盾、姜贵、安德烈•马娄与一九二七夏季风暴》，收入《小说中国》，第40—41页。

〔97〕 李伯元：《文明小史》，第92页。

〔98〕 《文明小史•楔子》，第1页。

〔99〕 Lancashire, p. 92.

〔100〕〔101〕 李伯元：《文明小史》，第90—91页。

〔102〕 该小说前二十五回从1905—1906年陆续刊载于《绣像小说》；其三十六回全本于1908年由商务印书馆付梓。作者姬文的生平事迹我们无从查考。引文页码参见广雅版(台北，1984)。

〔103〕 譬如参见阿英：《晚清小说史》，第64—66页。

〔104〕 商人阶级的兴起与其社会地位的提升，可以追溯到15、16世纪。参见陈学文、林皎宏。



〔105〕 转引自余英时:《中国近世宗教伦理与商人精神》,收入其《中国思想传统的现代诠释》,第 521 页。

〔106〕 譬如参见王尔敏的全面研究:《商战观念与重商思想》,收入其《中国近代思想史论》,第 233—380 页。

〔107〕 有关晚清士人与朝廷命官热烈讨论经商之重要性的方式,对此的详赡描述,参见王尔敏,第 297—347 页。商战观念最初由曾国藩于 1862 年提出,并迅速得到政治信念不同的学者与官吏如郑观应、盛宣怀、谭嗣同等人的首肯。参见王尔敏,第 238—265 页。

〔108〕〔109〕 C. T. Hsia, *The Classic Chinese Novel*, p. 233.

〔110〕 Feuerwerker, chaps. 1-2;引文见第 58—59 页。亦参见 Wright, "The Spiritual Heritage of Chinese Capitalism. Recent Trends in the Historiography of Chinese Enterprise Management", in Unger, pp. 203-238.

〔111〕 姬文,第 44 页。

〔112〕 同上,第 238 页。

〔113〕 同上,第 108 页。

〔114〕 参见我在 *Fictional Realism in Twentieth-Century China* 中的讨论,第 49—66 页。

〔115〕 Kayser, p. 33.

〔116〕 Ibid., p. 53.

〔117〕 参见巴赫金的导言, *Rabelais and His World*, pp. 3-45.

〔118〕 Kayser, p. 47.

〔119〕 王德威:《"谴责"以外的喧嚣——试探晚清小说的闹剧意义》,收入《从刘鹗到王祯和》,第 65—76 页。

〔120〕 譬如参见 Stallybrass and White, pp. 1-27, 191-203.

〔121〕 Bakhtin, *Rabelais and His World*, p. 25.

〔122〕 Hanan, "The Technique of Lu Xun' s Fiction."

〔123〕 路工:《鲁迅与民间文学》,《新建设》1959 年 12 月号;转引自魏绍昌:《李伯元研究资料》,第 5 页。

〔124〕 Semanov, p. 79.

〔125〕 T. A. Hsia, p. 146.

〔126〕 参见 David Der-wei Wang, "Chinese Fiction for the Nineties", pp. 243-248.



〔127〕 譬如参见 Leo Lee，*Voices from the Iron House*；以及汪晖：《反抗绝望》。

〔128〕 Huyssen，preface to Sloterdijk，p. xvii.

〔129〕 T. A. Hsia，pp. 146-162.

〔130〕 参见 Leo Lee，*The Romantic Generation of Modern Chinese Writers*，pp. 110-123.

〔131〕 Ibid.，pp. 110-23；T. A. Hsia，pp. 201-221.

〔132〕 实际上，他们与郁达夫的主人公们没什么两样，因为他们选择战胜绝望的方式，亦同样是以一种自我牺牲的方式，一种活着的自杀，来填补空虚。

〔133〕 Anderson，chap. 5.

〔134〕 李伯元：《文明小史》，第 202 页。

〔135〕 刘绍铭：《涕泪交零的现代中国文学》，第 8 页。

〔136〕 参见我对老舍的讨论，收入 *Fictional Realism in Twentieth-Century China*，chaps. 4-5.



第五章　淆乱的视野
——科幻奇谭

- 奔雷车·参仙·乾元镜
- 顽石补天
- 飞天遁地
- 回到未来

科幻奇谭是传统晚清小说研究最被忽视的一环。尽管它在晚清作者与读者间极度风行，胡适与阿英在其晚清文学的著述中却未著一词。鲁迅早在1903年即译出儒勒·凡尔纳(Jules Verne，1828—1905)的《从地球到月球的九十七小时二十分钟》(*De la terre la lune trajet en 97 heures et 20 minutes*，*1865*，中文名为《月界旅行》)[1]。他在《月界旅行》序言中持论，“科学小说”能开启国人的心智视野，推动社会与思想的进化。[2]但在《中国小说史略》里，鲁迅却未对该文类做任何探究。[3]虽然“赛先生”是本世纪初众所周知的形象[4]，“五四”文人却似乎对科幻小说视而不见，不承认其为西方科学话语的一部分。学人及作家显然认为想象“现代”科学必得从头开始，中国过去的任何传承都无须再议。

然而除了写官场或狎邪，晚清作家最为热中的题材必须包括科技狂想。乌托邦或恶托邦的历险，月界或太阳旅行，星际迷航，以及地心或海底探险等，林林总总，都出现于晚清说部。晚清作家所构造的世界，也充斥着前所难以想象的机器人、魔术师、飞天气球、潜水艇、空中飞行器、导弹与太空船等。他们创造了空前绝后的时空环境，而其笔下的人物则轮番摧毁或拯救着中国。晚清作家书写那些难以置信和不切实际的事物，他们现身说法，阐明了中国现代化的种种可能与不可能，并由此遐想新的政治愿景和国族神话。

“五四”文学在理论与实践上对科幻文类的忽视，凸显了中国现代性(modernities)总体的吊诡。“五四”文人自视为现代的先锋，他们以自己身处的时代与晚清时代相对比。倘若晚清已然被视为文明全面倾颓的时刻，那么身为现代文人，他们又怎能期望从废墟中发现任何有价值的东西？“五四”作家将儒家忧国忧民之思与维多利亚式的道貌岸然混同起来。他们抬高19世纪的欧洲文学典范，视为将文学“科学化”的恰切模式。[5]然而正如我一再申辩的，尽管写实主义成为中国小说现代化努力的首选，但其代价恰恰是忽视了晚清作家对其他的选择的发掘。这一事实再度证明了进化神话的单薄：发明与创新不见得总是与时并进，好的、特殊的事物一样有被埋没、被忽略的可能。

我所谓科幻奇谭，指的是晚清说部的一种文类特征，其叙事动力来自演义稀奇怪异的物象与亦幻亦真的事件，其叙事效果则在想象与认识论的层面，挑动着读者的非非之想。这一类作品的出现，当然有西方科幻小说的影响，但传统神怪小说的许多特性依然发生作用。晚清科幻奇谭最引人入胜之处是，它统合了两种似乎不能相容的话语：一种是有关知识与真理的话语，另一种则是梦想与传奇的话语。而在远离现实、无稽之谈的表象下，该文类吸引读者之处，也必然包括了它以迂回的笔法，投射了晚清现实的危机。



我以科幻奇谭(science fantasy)一词取代更为流行的“科幻小说”(science fiction),旨在强调晚清小说这一文类的混杂特性。狂想小说(fantasy)与科幻小说间的区别及牵连,在文类研究中已属老生常谈[6];而中国文学的实例则为这场论战提供了另一个向度。晚清知识分子对“科学”一词(沿自日语对该词的理解)的运用必须另有专文讨论。[7]在本章里,笔者姑且将“科幻小说”理解为一种叙事构造,它涵盖超自然的、奇异的与非经验的因素,但将这些因素合理、“自然化”:宇宙里没有什么是不可解释的。无论是作为“遐想的结构”[8],还是作为“思辨的冒险”[9],科幻小说借助“认知的陌生化”(cognitive estrangement)造就了一种新的逼真性。[10]这种逼真性是可认知的,因为它与科学和理性相关联;它又是陌生化的,因为它展现了一个观念上的“新世界”,与作者、读者所经验的现实大有不同。[11]

作为一种文类,科幻小说兴起于19世纪的欧洲,是实证主义认识论与科学话语发展的副产品。诚如马克·罗斯(Mark Rose)所言,“科幻小说通过吁求科学的精神,来维护其描写的虚构世界的可能性,并借此与狂想小说区分开来”。[12]时至19世纪末,科幻小说已成为西方读者最欢迎的文类之一。它在中国最初的登台亮相,靠的是1891—1892年间报刊连载的爱德华·贝勒弥(Edward Bellamy,1850—1898)原在1888年付梓的小说《百年一觉》(*Looking Backward: 2000—1887*),随后又有儒勒·凡尔纳、H.G.威尔斯(H. G. Wells,1866—1946)等作者的中译相继问世。19与20世纪转折的交替时期,写作、翻译、刊行科幻奇谭蔚为风潮。梁启超、吴趼人与鲁迅等作家要么亲身创作科幻小说,要么翻译出版欧洲国家的成功之作。当时主要的小说杂志,如《新小说》、《绣像小说》、《小说林》、《月月小说》等,都给予科幻小说显著位置,视之为“新小说”的重要文类。

相形之下,“狂想小说”则“以故意违背我们常规的‘现实’观念中最基本的规范与事实为其出发点,创造出想象的‘反结构’



与‘反规范’”。[13]据此定义，狂想小说与科幻小说即有所不同，因为它轻视科幻小说所重视的认知模式，并将其认识论层面与叙事层面的逼真性建立在一种模棱两可的不确定的感觉上。[14]鲁迅襟怀所触，已有此类划分。他在《月界旅行》序中指出，“然因比事属词（19世纪之说月界者），必洽学理，非徒摭山川动植，侈为诡辩者比”，而且“我国说部，若言情谈故刺时志怪者，架栋汗牛，而独于科学小说，乃如麟角”[15]。

但这些定义毕竟是纸上文章。历史环境与个别文本已经告诉我们，科幻小说与狂想小说在实践中相互介入对方的领域，激荡双方各自对真理与知识的认定。当不同的认识论相互冲撞时，我们便不再能自信地谈论“惯常的现实观念”；而当不同的叙事学相互矛盾时，“陌生化”（defamiliarization）也成为一大问题，而这正是我的探究的开始。我想提出的问题是：在晚清时代，新的、西方的学问以及新的叙事形式究竟怎样奉科学之名，建立一套奇幻写作的模式，并在文类意义上凌驾传统志怪神魔小说之上？科幻奇谭又怎样成为一个文本的竞技场，一任不同的“真理”在此相互争斗，以确认自身的地位？最后，一场有关现代性的重要争论，究竟怎样变成一场文学修辞上的搏斗——中国为什么，怎么样，想象科学？

我认为晚清科幻奇谭的兴起，促生了一套新的文学阐释学（literary hermeneutics）。这是一种文学以及思想的尝试，务求在小说层面探索着现实与真理的疆界。这一点可以从历史、认识论以及叙事学三方面加以分论。

首先从历史层面开始：科幻奇谭的大为风行，暗示了晚清作者与读者如何迫切地回顾或预演着国族的命运，或者思索着历史表象背后的道理。在一个思想与政治历经巨变的时代，科幻奇谭让国人借匪夷所思的形式推测那似乎不可理喻、却又有端倪可寻的事物。诚如若干小说的标题所揭示的，如《新中国未来记》、《世界末日记》、《新纪元》、《月球殖民地小说》等，科幻奇谭



将政治理念与思考戏剧化，其涵盖面从国雠主义到改良主义、从千禧年的渴望到末世论的警告，无所不包。

晚清科幻奇谭可以用修辞策略来解释一切事物，从而自圆其说，回避了任何解释。这正是科幻奇谭的政治性之所在。[16]比如《荡寇志》以颠倒时代、扭转地理的方式，铺陈了一则国族寓言，堪称是在西方影响之前中国小说更新神魔传承、迈向科学话语的努力之一。另一方面，《新中国未来记》之类作品尽管源自日本与美国模式，但所传达的政治乌托邦想象却是中国的产物。与历史小说无可逆转的时间设计形成对比的是，科幻奇谭这一文类可把"过去"(pastness)拯救回来，并以"未来完成"(future perfect)修辞抢先预见未来。通过对过去与未来的各种实验，晚清科幻奇谭的浮现，例示了当时作家文人与时间赛跑的欲望。

其次，晚清文人常谓科幻奇谭的出现标志着知识的进步。正如当时卓越的编辑兼作家徐念慈所言："月球之旅游、世界之末日、地心海底之旅行，日新不已，皆本科学之理想，超越自然而促其进化者也。"[17]在推动"科学"的大纛下，晚清作者视许多传统文类为过时、"不科学"之作，像《山海经》、《庄子》、《楚辞》、"志怪"、"传奇"、[18]宋明的讲史演义，以及"神魔"小说[19]，还有明清文人怪诞志异的小品等等，都包括在内。[20]

识者或可争辩，作为小说的叙事安排，乘坐尚未发明出来的太空船驰往月球，并不比凭借众所咸信的魔力飞向月宫更有根有据。但作家舍弃自身的幻想传统，转而嗜好西方模式的倾向，与其说在于他(所获得或尚未获得)的新知识为何，不如说在于他本人对新知识的"想象"为何。正如下文所要讨论的，晚清的科幻奇谭例示了一种知识型(episteme)的转变，也就是说在某一特定的历史时空中，(已然获得的或被想象出来的)知识形式的整体转换，而未必是知识内容的任何飞跃。[21]

此外，细读之下可以发现，晚清作家对新的写作模式的理解，往往有赖于他们本已熟悉的话语。颇富反讽意味的是，中国



狂想叙事传统虽然被斥为无稽过时之谈，却每被用来作为启蒙读者的新媒介。如此怪异新奇的事物也就被包容在耳熟能详的公式中了。晚清作家一方面对异国情调、未知世界极为好奇，另一方面又不舍弃传统神怪话语将陌生事物合理化的做法。徘徊两者之间，他们写出许多特殊作品，其用心之深、想象之广，甚至对新世纪的读者也仍有吸引力。《庄子》世界的大鲲与大鹏与《月球第一人》（*The First Man in the Moon*）、《海底两万里》（*Twenty Thousand Leagues Under the Sea*）中的太空船、潜水艇交织一处；《红楼梦》中的贾宝玉借助时光隧道前往海外求学，畅游乌托邦世界；孔子与乔治•华盛顿并置在月球的伊甸园。

第三种迹象来自晚清的叙事学。科幻奇谭叙述科幻世界，玄奇宏大，引人入胜。这一效果既不必是历史观相互冲撞的结果，亦不必由认识论的辩难所导致；毋宁说，这一新的叙事风格是不同叙事套式相互协商的产物。前已论及，科幻奇谭的逼真性，源自于各种各样的真理的说法与现实的冲击。它暴露了文学实践所内蕴的同中求异的效果，“陌生化”我们耳熟能详的事物——包括陌生化传统幻想叙事所运用的异化技巧——因此提醒我们对新事物“真实”性的注意。在新的认识论与旧的认识论交接之际，“科学”的概念还显得陌生与不自然，科幻奇谭适足以凸显其中的龃龉与妥协。也正因此，“现代性”的感觉油然而生。

对晚清作者而言，书写科幻奇谭意味着重理传统志怪美学脉络，以不同修辞喻象系统重新协商语意基础。作为一种文类，它直接面对想象世界与其修辞再现间的裂隙。其政治意图无论怎样具有煽动性，则总不脱虚拟语气。

“五四”后的现代作家认为，他们凭借新的写实主义创作/阅读方法，已然可以洞悉现实，指导未来。相比之下，晚清科幻奇谭作家的野心要小得多。科幻奇谭表明的，充其量是一个变动的社会中，虚构力量的活力。如果说“五四”时期的现实主义者将真实限定在某时某地，科幻奇谭的作家则在作品中见证时空



的激增扩散;他们视多重价值意义为其出发点,而非终结处。在语言反映论(reflectionism)与意识形态决定论成为金科玉律之前,科幻奇谭昙花一现的好景,举证了叙述国家的多元可能。

有念及此,我将从四个向度探究晚清时期的科幻奇谭。在我看来,一、《荡寇志》这一战争演义不仅重现了传统的神魔小说手法,更企图融合或混淆本土和域外有关器械的想象;二、在《新石头记》里,关乎时间的可逆性以及乌托邦的有无等问题,重新打造了以往叙事的时空形态;三、《月球殖民地小说》与《新法螺先生谭》的太空历险记,倾覆了古典探奇搜秘的说部形式,并提供了一套新的雄浑(sublime)观念[22];四、《新中国未来记》与《新纪元》的预言式景观,则为民族主义与自我意识的辩证,提供了又一原型。

一　奔雷车•参仙•乾元镜

《荡寇志》第一百一十三回,水泊梁山众人大败于官军。宋江与军师吴用收聚败残人马,欲重整旗鼓,报那败阵之仇之际,一位西洋武器发明家白瓦尔罕,被荐给宋公明等人。白瓦尔罕乃大西洋欧罗巴国人氏,中等身材,粉红色面皮,碧睛黄发,深目高鼻,"像煞西洋画上的鬼子"。[23]这洋鬼子专能打造战攻器械,其绝技得自乃父彼国巧师唎哑呢唎真传。白氏新造的头号战器乃是"色厄尔吐溪",汉字译名为"奔雷车"。

"奔雷车"正面刻一巨兽头面,其功能乃如一个可移动的三层战塔。上层的武器是两门火铳,两只巴斗大的巨兽眼睛装置炮眼;可以连发四十铳火药、铅子,厉害非常。中层藏有兵士,可从巨兽口内发射弩箭,下层则遍置钩矛蒺藜。全车严严密封,周围俱用生牛皮,蘑菇大钉钉牢,里面垫有人发,头发层里再铺棉纸,所以枪箭铳炮万不能伤。奔雷车最妙的设计乃是其车轮转折极灵。其车底装有砰板,轮边又有尖齿,所以任何地形驶来都



是快捷灵巧。若非此车仍需马匹带动,俨然就是坦克车的前身。

奔雷车不过是《荡寇志》所摹绘的众多军械发明中的一种。俞万春对武器革新、科学装置的嗜好,历历可见于整部小说一长串的装备设施,从机器狮子到原始的潜水艇,可谓五花八门。值得注意的是,俞万春对这些发明并非徒唤其名,他还精确描述了这些器械具体的设计与制造,以及它们在攻防战事中的长处与弱点。除开新的发明,俞万春还时常提及相对传统的攻击武器,譬如硫磺弩箭、雷子、地雷、火炮等,在在显示出他是名副其实的中国武器装备技术的行家里手。《荡寇志》详细摹绘新旧武器的比拼,所展示的战争景观,为中国古典小说所罕见;就此意义而言,俞万春堪称更新中国军事演义技术层面的先驱者之一。

然而《荡寇志》并非只一味描写先进的武器技术。这部小说更不乏道教法术、奇门遁甲、巫术妖法,以及传统神怪人物介入的场面。诚如第三章所提到的,宋军的智囊人物、小说的主人公陈希真就是一个道士,仗剑之际,可动天地,撼鬼神;他攻克梁山要塞,时常靠神怪之力。梁山泊方面的公孙胜亦擅妖法。双方对峙,各祭出呼风唤雨、撒豆成兵的本事,土遁水遁更是常事,而徒儿有难,师父必又出马。俞万春撰写的小说,充斥着狂想式的行动和插曲,而其道德观和宇宙观乃以道家教义为指归。一时间,《荡寇志》读来不像《水浒传》,反似《封神榜》[24]——那部中国古代超级的神魔小说。

随着故事的发展,宋江与吴用请白瓦尔罕昼夜打造,共计两百二十辆奔雷车。梁山将士仰仗奔雷车的威力,在另一场战役中大胜宋军。这次轮到宋军冥思苦想,以解全军之危。他们亟待宋营女军师刘慧娘献上对策。无奈当时刘慧娘正身染重病,奄奄一息,因此宋军毫无还手之策。

陈希真借乾元宝镜,探得神谕;宝镜的神奇图像昭示慧娘之病,只有参仙的血可治。这参仙已修炼千年,形如三四岁大小的婴孩,赤条条不着一丝,在风清月朗之夜出来参拜星斗,游戏山



川，可是来去如风。为此英雄好汉们发动了一场捉拿参仙的好戏，但屡试无功（第一百一十四、一百一十五回）。后来还是其中一人的师父、140岁的道家真人通一子出山，设下玄奇兔网，才将参仙手到擒来。

慧娘喝了白色的参仙血，豁然而愈。小说的下一幕又恢复了科学办事的精神，刘慧娘以新招对付梁山叛逆。她设计了极精密的飞弹"飞天神雷"——一种可爆炸的雷子，生铁铸就，大如西瓜，五分厚薄，里面空心，藏毒烟神火，又包三十六个小雷子，小雷子内，又藏火药铅弹，用螺旋将药线盘到里面。雷子落处，四面迸打，雷轰霆击，不问人马，皆成齑粉。慧娘还精通勾股算术，计算雷子落处，远近尺寸，分毫不爽。于是"飞天神雷"发射的雷子，恰好打进"奔雷车"顶上之西洋楼桌面大小的孔穴。后来，慧娘还差遣兵士一日之内赶造一千扇地底工事"陷地鬼户"——这种陷坑表层沙松水多，下面有擎天柱、推山轮、千斤索等机栝，且有精兵持矛藏伏（第一百一十七回）。当梁山的"奔雷车"驱杀而入宋营，所有"陷地鬼户"在号炮响后发动；数百辆"奔雷车"平地陷落，中了埋伏。这一回，宋军大胜梁山反叛。

虽经惨败，白瓦尔罕并不气馁。他另造有沉螺舟（第一百一十七回）。顾名思义，这是种潜水战舰。舟作蚌壳状，可开可阖，能载兵士上千人，潜水舟内备足干粮灯火，舟外遍敷沥青，即可穿洋过海，数月不需浮出水面。至于沉螺舟的动力及舟内的空气等问题，俞万春倒没有提过。

尽管整部小说的框架结构充满幻想因素，俞万春致力详述新武器构思、制造的过程及其功能，如此详细，竟予人相当写实的印象。小说中"奔雷车"与"参仙"相映成趣，借此，《荡寇志》为传统的军事演义，引介了"现代"的装备与"西洋"的作战方式。但《荡寇志》用以纳入这一切的宇宙论及叙事的秩序，却并无新意可言。俞万春既是新奇军事技术的提倡者，也是道教神话的信奉者。这并不协调的双重性恰恰表明俞万春更新知识的努力



基础，而科学与幻想模式的杂合逻辑，也指出俞万春那个时代诸种话语形式的交错状态。

俞万春本人的生平为他芜杂多元的世界观提供了旁证。正如本书第三章所论，俞氏写作《荡寇志》之缘起，乃因梦会雷霆上将陈丽卿一事。因此《荡寇志》一作，乃是俞氏政治愿景与个人宗教信仰的戏剧化体现。其他史料也证明，俞万春早年曾研习中国军事方略，并致力经世之学。[25]鸦片战争期间，俞氏曾“献策军门，备陈战守器械，见赏于刘玉坡抚军”。而其著述则有《火器考》与《骑射论》等。[26]

俞万春对中、西军事技术的痴迷，是19世纪三四十年代思想话语的一个例外。虽然当时文学触及军事现代化主题的并不多见，但中国必须师西人之技以强国固本的观念，已在开明文人间屡有共鸣。[27]就其回应鸦片战争前后富国强兵的舆论而言，《荡寇志》可以同徐继畬（1795—1873）的《瀛环志略》（1848）、魏源（1794—1857）的《圣武记》（1842）和《海国图志》（1844）等作，合而观之。[28]

魏源的两部著述，一部追怀清朝初年的军功伟业，一部绍介世界地理与发达的现代技术，在19世纪中叶的士人之间播扬甚广。此二书开启了新的地理与经济/技术（econo-technological）视野，因而促进了晚清现代化运动第一阶段理论基础的形成。[29]魏源的主要关怀之一是武器与军备的现代化。譬如在六十卷本的《海国图志》中，魏源专辟八章，绍介郑复光的《火轮船图说》、黄冕的《地雷图说》、潘仕成的《攻船水雷图说》以及《作远镜法说略》、《西洋用炮测量说》等军事技术研究的资讯。[30]这些章节证明魏源深切理解外国军事威胁下，中国自身的弱点，以及他对中国危机的因应之道。魏源对西方科技军备的研究，以如下两句结论最为人所熟知：“以夷制夷，以夷管夷”，“师夷之长以制夷”[31]。

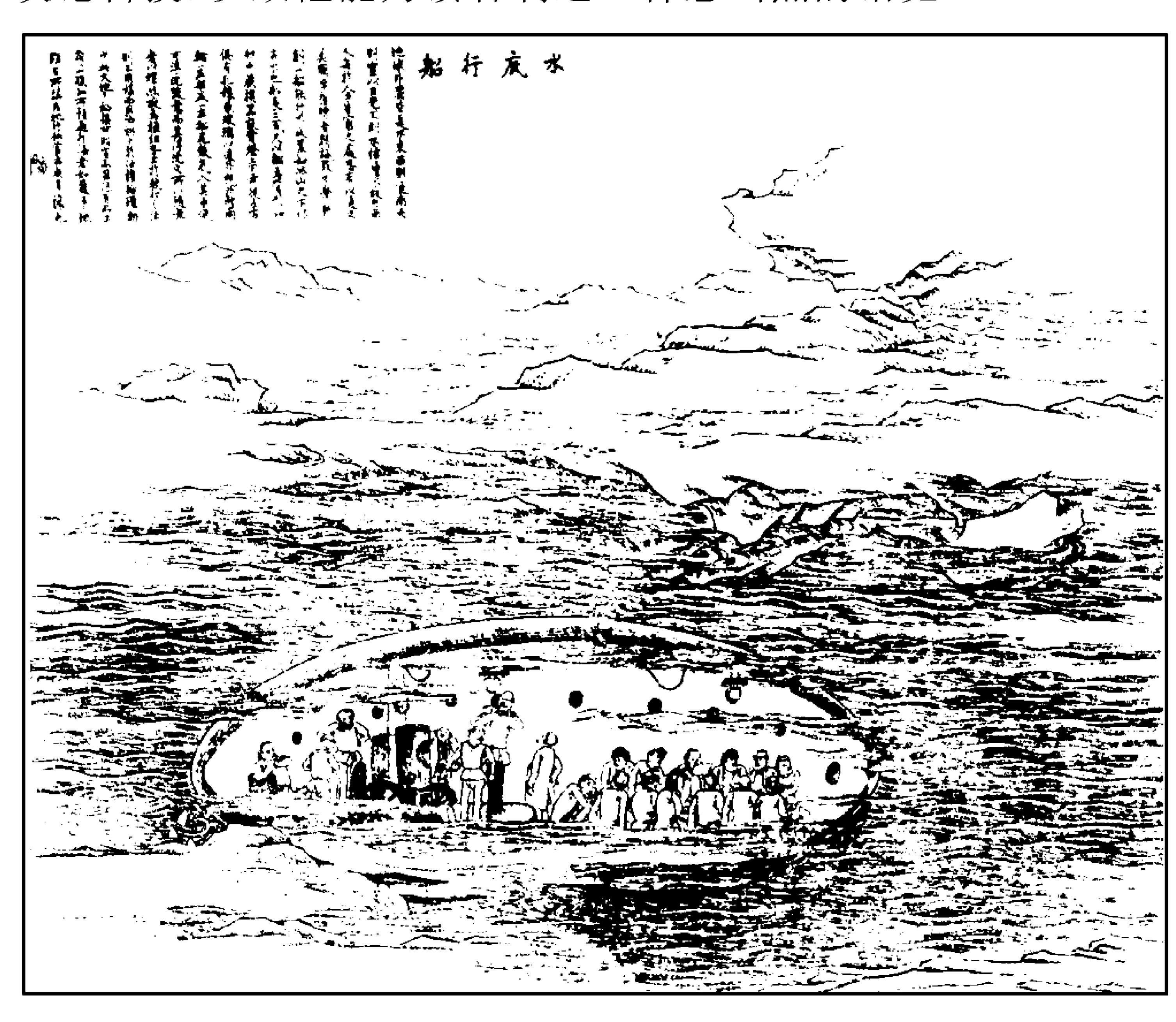
《荡寇志》必须被视为鸦片战争后，富国强兵的国族话语中



的一部分。然而时值今日，如果《荡寇志》这部小说仍值得我们注意，倒不是由于俞万春戏剧化了魏源等人对复兴中国的热切渴望，而是因为俞氏将那些开明之士的主张中不可言说的想法，表明出来。我以为，俞万春之所以有这种回旋余地，是因为他能以“不算严肃”的方式——亦即小说——一抒己见。如果说魏源等人的理论文章力图就历史与思维方面为改造中国进言，《荡寇志》不同的是，它呈现的是一种想象的话语，反而更生动地传达了一个国族对富强与统一的渴望。它演示给我们的是，中国现代性之发生，并不仅仅体现于外国科学与本土狂想、开明派与反动派间的遭遇，而更落实在新旧时空模式、认识论，以及叙事样式间错综迂回的互动消长。正如俞万春的小说所直指的，在每一架“奔雷车”打造完成的背后，都隐约可见神秘莫测的参仙的身影；而每一次洋鬼子的莅临，亦同时可见玄妙的乾元宝镜在大显神威。

我将进一步讨论三个层面。第一，当俞万春为自己的小说披挂上一系列新的手法、人物与主题时，他为传统的志怪神魔小说引介了不稳定的要素。正如上文所界定的，所谓“狂想”的叙事模式，往往通过对生活的经验与认知层面的不断干扰，来吸引读者。然而作为一种文类，狂想叙事还是需要属于自己的主题和情节类型。茨维坦·托多洛夫（Tzvetan Todorov）以严格的形式主义与结构主义方式，将狂想叙事界定为一种“叙事效果”，该效果借着逾越约定俗成的“概念”与“思辨”领域，来引起读者的好奇心。[32]托多洛夫未做强调的是，叙事的狂想模式与其他叙事模式类似，乃有其自身的历史及形式规范，以使未知与不可知的事物能够权且被我们所理解。狂想叙事构成社会大叙事的一个重要部分，它将社会不知道（而且不想知道）的内容归属到自成体系的一个范畴当中。换言之，狂想小说其实是一个既定文化知识系统的一部分：是传统可以接受的收编怪诞（uncanny）的方式。

传统神魔小说中，神鬼僚吏、妖魔鬼怪等套式，奇则奇矣，但一再操作，已成为一个关乎未知的叙事传统中，熟极而滥的元素。《荡寇志》一定令当时不少读者大开眼界，因为除开那些耳熟能详的题材与角色外，该小说还摹绘了枪、炮、奔雷车、沉螺舟等器械，而最为紧要的是，还有“洋鬼子”白瓦尔罕的形象，这些要素与既有的神魔志怪小说存在相当的差别。此外，当俞万春以无所不知的方式，叙述这些新的军事发明时，他为小说平添了一种虚拟的(simulated)权威腔调，使一切听起来似乎更有根有据，更具“科学实证性”。借此，俞氏的小说让习于传统狂想叙事的读者打破了阅读的成规，因而创造出推陈出新的“奇幻效果”。就算俞万春可能对现代科技知之甚微，但他以老于此道的姿态谈论科技，以致他能为读者制造一种想当然的错觉。





不过俞万春对白瓦尔罕以及军事技术的描述，也透露了一种历史急迫感。从奔雷车到沉螺舟这些新的、外来要素，只能尖锐地提醒读者他们身处的那个时代，其实毫无奇迹出现。那么，俞万春谈论白瓦尔罕以及各式新颖的交战方式所依据的历史视野又是什么呢？为什么他要将现实的历史对抗（晚清），放置到另一个时空场景（晚宋），而在那里一切威胁就都能化险为夷呢？

这便导向我讨论的第二个要点，即，隐藏在《荡寇志》科学幻想话语背后的历史动机。（在第三章）我曾论及《荡寇志》作为一部政治小说，旨在拥戴大清皇权。《荡寇志》刻意修正《水浒传》的结局，重新上演宋军大败梁山叛逆的故事，以召唤清王朝复兴的神话。论者尽可对俞万春改写历史的做法提出反驳，倘若宋朝大败梁山反叛而得以永世齐昌，那么又何来以后的各朝各代，何况大清？论者甚至可以说，中国11世纪的内乱居然出现洋人白瓦尔罕，根本是张冠李戴、对《水浒传》历史背景的粗俗侵犯。

但这只是表面的问题。中国古代叙事传统并不匮乏年代误植的例证；外国人物出现在中国本土的场景也不是前所未见。异域人士禀赋魔力，在《山海经》与六朝“志怪”传奇中已是反复出现的主题。[33]俞万春塑造白瓦尔罕以及沉螺舟一节，有可能从“志怪”故事中汲取灵感。如宛渠之民乘螺舟（一名沦波舟），从异邦到达中国的经历即是一例。[34]真正使《荡寇志》饶有兴味的是，俞万春运用年代误植作为幻想手段，以强化“历史意义上可以记忆的”与“虚构意义上应该可以理解的”事物间的对话关系。《荡寇志》所创生的幻想视野，把当下的缺憾用过去来弥补。

俞万春将白瓦尔罕与梁山群“寇”联系起来，已间接表明了时人对洋人的态度。这白瓦尔罕一个“外国”人竟加入一场反抗官府的内乱，代表了水浒攻防交战中一个新的变数，终使梁山众人有机会东山再起。恰恰由于这洋鬼子的出现，宋军与梁山群寇的对垒在军事技术和外交对策方面，进入了一个新阶段。

俞万春虚拟11世纪的战场，引入白瓦尔罕和他的发明物，



乃能以中国小说前所未有的方式，铺陈攻防战事的方略和技术。虽然俞氏早在小说前段即表明对先进武器的浓厚兴趣，然而直到外国发明家粉墨登场，军事技术现代化的观念才羽翼丰满，呼之欲出。白瓦尔罕成为促使战事峰回路转的一个必要的能量中介(agency)。为消弭白瓦尔罕的威胁，宋军必须以同样强有力的武器回应，而为达到目的，他们首先需要破解白瓦尔罕之威力的秘密。

白瓦尔罕这一段情节，重新唤醒了一段历史记忆：曾有几个世纪，中国曾以科技创造与思想开放驰名世界。[35] 无怪宋江的军师吴用以为“奔雷车”无非脱胎自中国古代的“吕公车”，因而不足为观。[36] 吴学究所言，正是在重申一种中国中心心态，而这一心态何尝不为俞万春的同侪与读者所共有？但它同时也尖锐、痛苦地提醒我们，历史变化多端，中国已丧失了以自己的方式践行现代性的机遇。不少史家曾描述宋代中国如何在科技发明方面领先世界，[37] 而一个狂想小说作家则径直倒拨时钟，为昔日的中国提供19世纪的装置(也许是11世纪精巧发明的衍生品)。换言之，白瓦尔罕所激发的创造性本该是，可实际上却并不是，宋朝创造力的延伸。白瓦尔罕之所以成为一个重要的小说喻象/人物(figure)，原因并不在于他是一个异邦的闯入者，介入了11世纪中国的一场乱事，而在于他的出现，将历史记忆和欲望的交错具象化了。

年代误植与置换在《荡寇志》里，并非技术的缺憾，而是促进历史意识机制得以运作的重要手段。作为清朝对宋朝故事的重演，《荡寇志》所要写的，根本就是借来的时间与情节，就是一种修辞学的招魂式。这一叙事安排很可视为该小说幻想设计的一部分；它并列现实的中国与可能的中国，融合历史的可证实性与小说的可理解性。但也恰恰是在这叙事技术的层面，俞万春暴露出自己进退失据的立场，而他所落入的罗网，正是他创造出来的、冀求捕捉过去与现在的叙事手段。读者不禁要问，倘若白瓦



尔罕轻易被擒之后，女军师刘慧娘还不得不跟他比试武器发明，那么整篇小说又会发生什么？随着故事的发展，一旦这位西方发明家臣服宋军，感于天朝军威，中国文学传统神魔叙事的传统手法就开始大行其道。俞万春设法重启的，恰是历史已然尘封的公案。然而在晚清的环境中，俞氏所做的辩驳，不仅太迟，而且也嫌太过微弱了。

根据这两种论点，我们现在可以重建《荡寇志》幻想/科学外观下的意识形态架构。为战胜白瓦尔罕构成的威胁，还有比径直擒获这位洋军师更便利的计策吗？因此在一百一十七回，白瓦尔罕被宋军擒获。白氏受擒，反而为自己觅得良机向朝廷一表忠心。他不但倾囊相授自家才艺，并附赠军械秘笈《轮机经》。[38]

白瓦尔罕被擒并与朝廷合作的情节，暴露了鸦片战争以后中国现代化运动的一个基本吊诡。据说白瓦尔罕一直倾慕中国文化。其祖上原系渊渠国人，而渊渠本属中国。白瓦尔罕本人则生于澳门，长在中国，习得中华言语、礼仪和风俗。他尽得父亲真传后，本想贡献大宋朝廷。可他的耿耿忠心，却给自己带来连串灾祸。当权的奸臣妒忌白瓦尔罕的博学多才，在天子面前进上谗言，白竟遭构陷而被发配广南编管。白瓦尔罕受尽差官的凌辱、官军的追捕，最后托庇梁山帐下。[39]白瓦尔罕与全本原版《水浒传》里的梁山豪杰类似，亦经历了被逼无奈、落草为寇的命运——好一个西方版的“逼上梁山”故事！

擒拿白瓦尔罕，分明回应了当时名士如魏源等“师夷之长以制夷”的著名号召，这也正是鸦片战争后清朝士人的重要共识。在《荡寇志》中，为智胜洋人，宋军必须破解白瓦尔罕威力无比的秘密，以获得其智慧与技巧。不过魏源的概念仍旧奠基在一种认识论想当然尔的交换系统上，也就是一种单纯的“取”和“予”的形式。

在魏源等人思想的核心处，乃是如下一种信念：西人的强力并非来自什么玄妙的渊源，而是某种客观的东西。这种信念暗



含着一种功能主义论调：它力图通过文字、修辞的转换，使陌生的（科学）知识熟悉化。在更深的层面，它显示出一种本土的本质主义倾向：归根结底，西方技术并无新意可言；毋宁说，所谓的科学新知其实中国老祖宗都已发现，因此它尽可以被同化、还原到其原初的形式中。透过中国传统哲学话语的二元结构，如道/器、体/用、本/末、主/辅，以及约/博的运作，原来深不可测的科学技术最终变得熟悉起来。[40]然而这每一组二元结构中似乎对立的关系，并不处于平等的辩证平台上；那些可以等同于“道”（道、体、本、主、约）的因素，将要涵盖那些暗指西方的因素（器、用、末、辅、博）。

在白瓦尔罕这一节，俞万春将这一思维潜藏的动机发挥得淋漓尽致。白瓦尔罕既是一新19世纪中国作者/读者耳目的发明家，又是臣服旧式政治权力的归降者。白瓦尔罕既是假中国人，又是非中国人。他不但被描述成中国文化的倾慕者，而且他不可思议的技能也源自华夏。那部有关西方科学的秘笈《轮机经》，最终是为中国人而写，而且是要还赠予中国人的。这段插曲为中国获取西方新知的途径，提供了理想的模式：它以尝试、探寻为开端，继之以占有的渴望，最后以怀柔同化的逻辑为结果。于是白瓦尔罕在交出其神技的秘诀后便从小说中消失，是再自然不过的了。

恰在此处，我们得见俞万春（及其同侪）的“西方主义”中最有趣的吊诡。一方面，白瓦尔罕这位西方人象征着一股邪恶的力量，必须被一举根除；可是另一方面，白氏又被视为无害的中介人，有助于恢复（已被中国人自己遗忘的）悠久的文明传统。[41]从擒拿白瓦尔罕这一段情节来看，“师夷之长以制夷”的流行观念岂不成了“制夷以师夷之长”？而制夷的最高表现，竟是先擒获、怀柔并收编那个本来和我们做对的“夷”，然后习之所长。但若果如此，洋人又有什么可怕的？他又能教给我们什么？

正是在这里，19世纪文人对科学知识的渴望，竟大跃进（抑



或大退步?)成对幻想力量的希冀。擒获白瓦尔罕、获得《轮机经》后,《荡寇志》的故事又回复到传统的神魔幻想世界,在其中道教玄机与黑道妖术此起彼伏。梁山叛逆借公孙胜的法术屡屡进攻,而宋军则倚仗陈希真的乾元宝镜以毒攻毒。

这乾元宝镜绝佳体现了俞万春知识论上的折衷倾向。此镜采天地之精华,通古今,照阴阳,摄元神,镜面遍布的罡气可照奸佞,真是超级多功能妙用无穷。一部《荡寇志》,以此镜为最厉害的兵器,它体现了中国玄秘知识与技术的博大精深,无所不能。《荡寇志》收煞处,宋军大胜梁山叛逆;由是类推,这部小说也再次肯定了中国叙事人物和主题的所向无敌。

然而俞万春如是的叙事安排如果不是敷衍了事,至少也是一厢情愿的。对一个成熟老练的晚清读者,俞万春笔下宋朝政治与思想的表面胜利,不但不能恢复中国军事力量与创造性的元气,反而加速了日后中国的衰微。随着历史的发展,西方将带着更为强大的坚船利炮,莅临中国,而中国传统的乾元宝镜则将遭受更大的挑战与冲击。西方也带来了更奇妙的虚构与幻想的"叙事技术",势将改变传统的神魔作品模式。大势所趋,又能如之何?乾元宝镜的意义因此引发吊诡的解读;《荡寇志》对传统政治权力、知识论与叙事学所做的巩固工事,仍不免预设自我解构的可能。小说中白瓦尔罕也许被宋军收编,但小说外的清史却无法掩盖,最后的胜利者恰恰是白瓦尔罕的后人。

虽然《荡寇志》通常被解读为太平天国期间的政治文宣之作,但其历史意义恐怕另有所在。它预示了19世纪后半叶中国面对西方时的思想话语倾向,它也为科学与幻想力量的来往折冲提供了想象空间。随着《荡寇志》对现代与传统、科学与幻想的混合,五十年后,出现了《年大将军平西传》(1899)这样的作品[42],它以类似的方式糅合了科幻与神怪,叙述雍正年间名将年羹尧(?—1726)平西藏之事。该小说中,当年西洋人钦天监



正南怀仁(Ferdinand Verbiest，1623—1688)居然有子南国泰克绍箕裘，做升天球、造地行船和借火镜等最先进的秘密武器，成了“小鲁班”，显然带有《荡寇志》中白瓦尔罕的影子。可是一个西方的发明家，真能胜过中国传统的超自然神力吗？《年大将军平西传》还有这样的插曲，中国的月经布炼成的“胭脂巾”力克无敌“电气鞭”；小说的主角更生童子为求破敌，远赴欧罗巴洲，向瑞典奇人学艺，外加雪山老祖大斗罗马教皇等，在在令人瞠目结舌。虽然《年大将军平西传》可以视为《荡寇志》所示范的狂想/科幻情节的翻版，但它缺少后者那种敏锐的、容易引起争议的历史反思。

《荡寇志》的写成之期，正是晚清洋务运动发微伊始的阶段。比起开明人士的言行，俞万春的思想算是保守得可以。但也正因如此，当他下笔写作具有现代科幻意味的小说章节，我们反能看出许多有趣的问题。他如何构思新的器械发明，以求“荡寇”，又如何将这些新事物融入传统的想象及论述，无不遥指鸦片战争后，一代中国人“富国强兵”的欲望与焦虑。俞以封建忠义思想为经、道教修炼飞升之术为纬，所编织出的宇宙观终于涵摄了他借科学器械所铺展的新知识论。古中国的一切就像那个乾元宝镜一般，博大精深，吃定了各种西洋算学器械的小道。这样的思维在太平天国后更成主流，上焉者形成“中学为体、西学为用”的道器二元说，下焉者则预示了“刀枪不入”、“扶清灭洋”的义和团思想。

颇富反讽意味的是，19世纪最后几十年的状况，竟真地应验了俞万春的想法，而且为此付出了惨重代价。太平拳乱前夕，义和团“刀枪不入”的神话竟成为爱国的表征，多少人抱着宁愿信其有的想法，寄望“天兵天将”的神力可为华夏赢回昔日的尊严与荣光。他们的所作所为仿佛重新上演《荡寇志》中的狂想片段；他们所未顾及的是：俞氏的小说已经是对历史一种迟来的翻案之举，一种一开始就注定要失败的修辞策略。一厢情愿的“刀



枪不入"说所造成的后果,为大清国敲响了丧钟。当狂想不再处于现实话语的边缘,而是占据了政治想象的中心位置时,它标志着清朝社会规范与叙事准则的最终崩溃。

二　顽石补天

乌托邦是晚清科幻奇谭的主要类别之一。通过一个理想境地的发现,晚清作家得以介绍科技发明,将社会政治的各种议程戏剧化,并放肆个人的玄奇梦想。在乌托邦的幻想中,不同的时间得以混合一起,互相比拼;在现实中不受欢迎的政教姿态,也因此得到实践。更重要的,乌托邦式的科学幻想,可把一个失败的国族空间投置在乌有乡中,重新建构其合法与合理性。

晚清作家也许多少受到了传统中国乌托邦原型的启发,如《诗经》[43]、《老子》、陶潜(365—427)的《桃花源记》或者《水浒传》等。除此,他们还在小说、政治理论和科学发明等方面,吸取了更多的西方模式来建立自己的观点。儒勒•凡尔纳的探险小说和赫伯特•斯宾塞的社会达尔文派文论,都使中国的文人深受启发,而晚清杂志里也连载过大量的西方科幻小说。[44]然而我们不应忽略了"恶托邦"。晚清作家亦创作了不少这类与乌托邦相反的黑暗天地。如果说乌托邦是扫灭一切不理想事物的叙述,恶托邦则恰恰相反,它幻想恶法当道后的情况。与当时西方的乌托邦叙述一样,晚清的乌托邦产生了自己负面的文本。

不少晚清小说曾以介绍乌托邦或恶托邦的境貌为开场白。例如梁启超的《新中国未来记》想象1902年政治改革后六十年的中国;颐琐的《黄绣球》(1905)以一个自由村作为理想的背景,让小说中的女主角黄绣球得以展开其改革大计。相反的例子则有曾朴的《孽海花》,小说以介绍奴乐岛开始,述说岛上的子民堕落愚昧,国家将亡,犹不自知。陈天华(1875—1905)的《狮子吼》(1905)亦借一个华民岛说明类似的场景。在旅生写的《痴人说



梦记》的高潮部分，一群改革者占领了一个落后的仙人岛，在那里推行科学工业化、教育和君主立宪制，将其转变为一个现代社会。虽然这些例子都反映出作者乌托邦或恶托邦的想象，却都只不过权充小说的引子而已，小说正文多回归于政教现实的议论。

萧然郁生的《乌托邦游记》(1906)则处理一个航向理想行星中的旅程。小说开卷颇有吸引力，叙述探险者如何准备行程、建造飞船，开始第一次探险；在这方面，作者必定受到西方太空幻想小说的启发。遗憾的是，这部小说并没写完。我们的太空人还没有到达目的地，小说就戛然而止，正好似这位作家的乌托邦之旅，永远在空中悬而不决。

无论从什么观点来看，吴趼人的《新石头记》(1908)都称得上是晚清最引人入胜的乌托邦小说。[45]晚清小说读者对吴趼人的名字绝不陌生。他常和揭露社会丑闻的小说如《二十年目睹之怪现状》，或者伤感浪漫之作如《恨海》连在一起。《新石头记》一书展示了吴趼人尚未被议者肯定的才华，也进一步证明了他是晚清作家中最多才多艺的一位。

正如该书的题目所显示，这本小说以曹雪芹的《石头记》(即《红楼梦》，1792)续集的形式出现。在吴趼人着手写《新石头记》之前，这部经典小说已经有不少续集流传，大都是为贾宝玉和林黛玉的爱情悲剧做翻案文章。吴趼人《新石头记》则与众不同，它低调处理了其他续集常见的那套感伤主义公式。在多数的续集中，女主角林黛玉要么复活过来，要么有一个新的化身。吴趼人的《新石头记》可没有这些东西，更遑论黛玉与宝玉大团圆之类的结局。吴趼人把贾宝玉塑造成一个时空中的孤独的旅行者，他先来到晚清时的中国，再到一个未来的乌托邦。以往宝玉对大观园中众女子的热情，如今成了对中国人民的同情；昔日怡红公子的浪漫风流，如今让位给急切的务实思想。

吴趼人改写《石头记》，也许有削弱这部经典小说，一遂己愿



之嫌。但我认为他如此做法不无精心策划的一面。这部续集的中心依然是曹雪芹《石头记》笔下那块石头的神话冒险。曹雪芹把他的家族兴衰，置于女娲补天神话中观之。据说，当年黄帝与蚩尤大战，撼动宇宙，连天上也出现裂缝。善良的女娲便炼了三万六千五百零一块石头作为材料，弥补青天。补天之后，竟有一块石头剩了下来，而且一经女娲提炼，已有灵气。既然未能“补天”，那块石头总有一份未尽其用的失落之感，千百年后，终得以到红尘一游，以偿夙愿。[46] 宝玉和黛玉的爱情悲剧由此开始。在吴趼人的重述故事中，那块石头——也就是宝玉——为了完成“补天”的壮志，再下红尘俗世。这次他游历的是晚清时期的中国，距离《石头记》又不知已过了几世几劫。

《新石头记》有四十回，平均分为两部分。在第一部分里，宝玉经过数个世纪的隐遁，再下凡尘。他来到“野蛮世界”(一看就知道指的是中国)，从南至北旅行，见识了各种新事旧物、奇人怪谭。在宝玉的旅行中，他与仆人茗烟重逢，两人结伴上路。他也再遇宝钗的哥哥，那个无所事事的薛蟠，后者依然还过着放荡的生活。宝玉甚至目击了义和团的暴行。他最后因鼓吹民主思想的异端邪说而被捕。

如前一章所述，吴趼人是写谴责小说的老手。他善于运用各种嬉笑怒骂的人事，刻画中国的腐败混乱。吴把贾宝玉塑造成一个像伏尔泰(Voltaire)笔下憨第德(Candide)般的人物。通过他天真的观感，旧的社会政治恶相得以重新呈现出来。贾宝玉来到乱世，他天真无邪、诚实正直的个性在在受到考验，也不禁使人想起吴趼人《二十年目睹之怪现状》中的主角兼叙述人“九死一生”，以及《上海游骖录》的主人公辜望延。吴趼人亦加插了宝玉初睹西方文明的几幕喜剧。火柴、蒸汽船、电灯泡、西餐和报纸都使宝玉受到文化震撼。最有趣的一幕发生在第二回。宝玉在一间小酒馆里，有人介绍了一部流行小说《石头记》给他。故事情节竟跟他自己的家族史如此吻合，使宝玉大吃一惊。他



表露了自己的身份,却只换来了众家小说迷的哄笑,以为他是个无聊的冒牌货。在原著里,空空道人曾阅读过刻在灵石上的生平故事因而悟道。吴趼人循此再添上了一层后设小说(meta-fiction)的叙述趣味,只不过他的读者真能受到启发吗?

在故事的第二部分开卷,宝玉因传播异端被捕入狱。他后来逃出,远离了"野蛮世界",来到一个神秘的地方:"文明境界。"打这儿起,吴趼人的乌托邦想象开始浮现。吴趼人如此叙述宝玉的神游天外,一方面可能是受到了传统中国故事的影响,例如李公佐(约770—约848)的传奇《南柯太守传》。另一方面,贝勒弥的《百年一觉》的影响显然可见。该小说由英国传教士李提摩太(Timothy Richard,1845—1919)译成中文,并于1894年出版,讲述一个叫朱利安·威斯特(Julian West)的男人在1887年被催眠,经过了一百一十三年的沉睡后,到了2000年才被一个李德博士唤醒。威斯特是美丽新世界的陌生人,在李德博士的带领下到处参观,期间他向学问渊博的李德博士提出各种问题,从政治到社会福利无所不有。通过他们的对话,未来乌托邦得以以一个回顾的形式呈现。[47]

吴趼人的"文明境界"并不像桃花源那样,呈现一个小农式的洞天福地,"不知有汉,无论魏晋"[48]。"文明境界"也不是《老子》中所憧憬的"小国寡民"[49]。"文明境界"无论在军事力量、政治结构、科学发展、教育制度或者道德修养方面都壮大强盛,俨然是个超级科技帝国,在各个方面都领先时代。

对宝玉而言,印象最深的是"文明境界"的科技发展:人工调控的气候,使农夫一年有四次收成;各种机械人打理日常家务;神奇的药物可以提高脑部功能;温室花园全年提供四时的蔬果;改良的资讯设备包括"时光机"、"千里仪"和"助听器"。"文明境界"还有最先进的运输工具:"飞车"在天上像大鸟般飞翔,而"遁地车"则在地下互相穿梭。这些车辆都有特别磁场保护,无论怎样驾驶都不会擦撞损毁。另外还有水靴,旅行人穿了可以随意

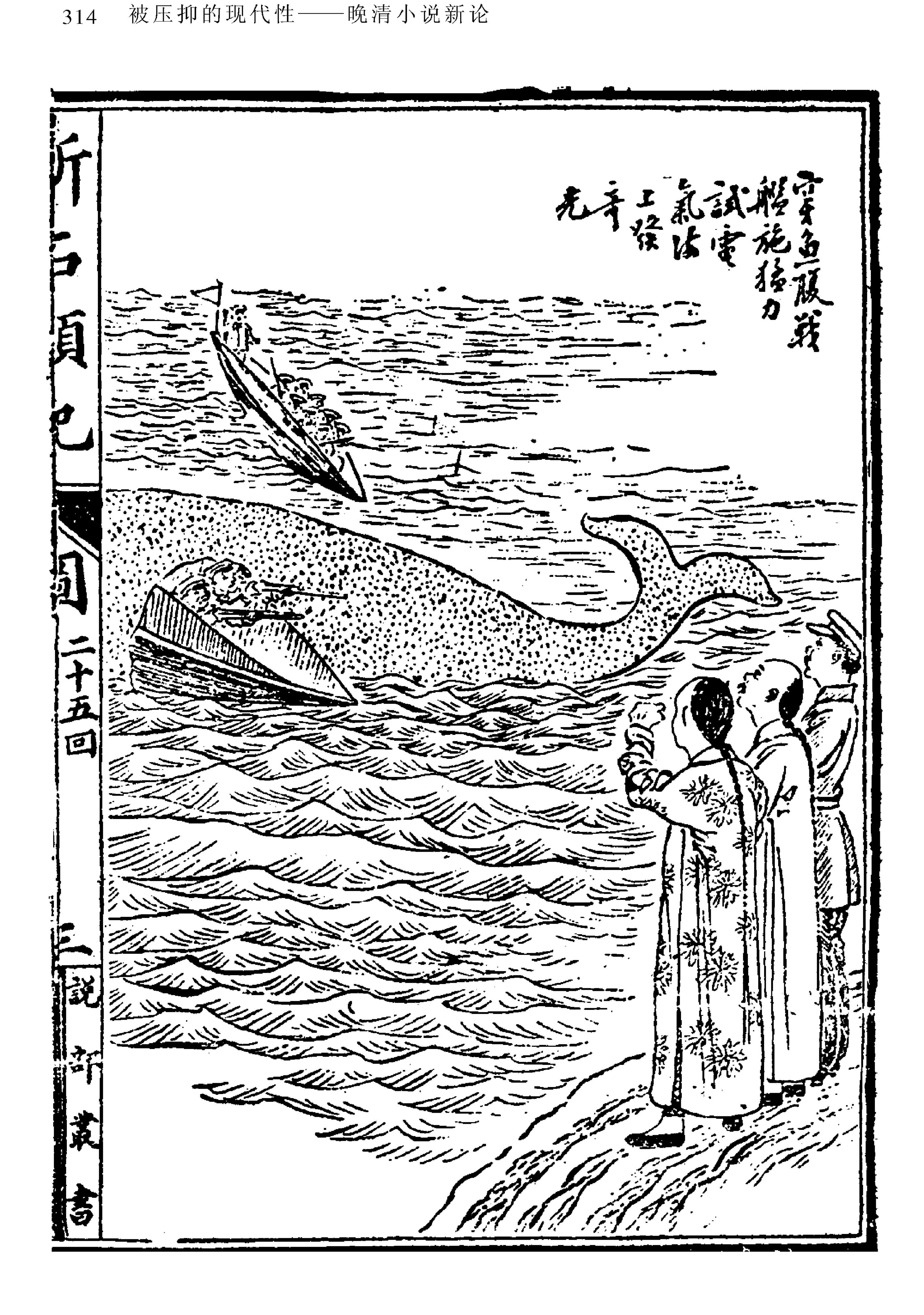


在水上行走，不会下沉。宝玉又拜访了各式现代工厂。宝玉对所见所闻，叹为观止，其天真欢喜之情，恰如《石头记》中刘姥姥逛大观园一样。

另外，通过两次由“文明境界”官员安排的探险活动，亦可看出宝玉（或者是吴趼人）对新奇事物的热中。宝玉和他名叫老少年的导游（也曾是吴的笔名）一起坐飞车到非洲中部狩猎（第二十六、二十七回），又乘一艘鲸鱼状的潜水艇在海底漫游。在由南极至北极的行程中，宝玉和他的朋友们捕捉了各种珍贵奇特的海洋动物，例如美人鱼、百尺长的海鳅、像小鸡般的鲦鱼，共有“三尾、六足、四目，其声如鹊”[50]。宝玉在潜水艇里探访海底隧道、收集深海的奇珍瑰宝。这些科技发明和神奇探险，不应只被视为商业噱头或者个人狂想。它促使我们分析小说中“物质”的层面如何成为理解吴趼人（和其他有同样想法的文人作家）的道德和哲学视野的关键。

在构想那些飞天入地的旅行时，吴趼人很可能受到了西方流行科幻小说译本的启发，特别是儒勒·凡尔纳的作品，例如《八十日环游记》（1873，中译本 1900 年）、《月界旅行》、《海底旅行》（1870，中译本 1902 年），以及《海底旅行》（1864，译于 1902 和 1905 年）[51]。连载凡尔纳的《海底旅行》的《月月小说》，正是由吴趼人和其友人周桂笙共同经营的杂志。更有意思的是，吴趼人能将传统中国典故中的狂想因素融入新的故事情节中。例如宝玉去非洲坐的那辆飞车，据说在李汝珍（1763—1830）的《镜花缘》（1828）第六十六回中已经出现。而宝玉在非洲狩猎捉到的那只大鸟，竟与《庄子》中所说的大鹏源出一个品种。

宝玉和他的朋友惊叹这些新发现竟全都可以在中国典籍中找到依据，不少读者也应会觉得心有戚戚焉。宝玉的探险记引发起似曾相识的感觉：无论多新奇多刺激的事物，原来都是旧有的东西的变相。就此意义而言，吴趼人似乎呼应俞万春在《荡寇志》中的倒退式时间观。俞万春通过杂糅传统与现代的素材，展


穿魚腹戰船施猛力
試電氣法工發奇光
二十五回
說部叢書



现了一种独特的景观：新即是旧，怪亦是常，而现在不过是对过去的重复。

可是细读之下，《新石头记》要讲的似乎是另一回事。诚然，吴趼人把宝玉所见的珍奇异事和中国远古的那一套都扯上关系，但他在下结论前必定也曾反复思考。在第二十五回，宝玉看过了飞车军事检阅后感叹道："那小说上的腾云驾雾，想来也不过如此。"[52] 其中一个护使答道："本来创造这车的时候，也是因为古人有了那理想，才想到这个实验的法子。可笑那欧美的人，造了个气球，又累赘危险，还在那里夸张的了不得。怎及得这个稳当如意呢？"[53]

《荡寇志》中的天才发明似乎总可在中国神奇的想象清单里找到库存，而"文明境界"的飞车却有所不同。它是一项新的军事发明，经过了长期的试验和改良才制成。也许早在数百年前，各先辈的心中已有飞车的雏形，可是这个意念的实行，必须经过长期不断的实验，才能掌握必备的技巧。一个狂想的意念萌芽后，必须经过演变试验，才能在科学方面得以实行。小说这一幕以及其他的章回都表达了进化论的资讯。[54]《新石头记》中的这些例证，使吴趼人的时间观与俞万春有所区别。俞万春将中国发明的黄金时刻放置在有宋一代，原本可能暗示后之来者更将精益求精。但他的逻辑难以为继，因为那便意味着整个中国文化的可能——而不仅仅是单纯的物质发明——也必须重新思考。俞万春将参仙与奔雷车杂糅一处时，从来不以为怪；相形之下，吴趼人尽管也混合了本土及域外狂想小说的人物，他还是展开了一系列场景，呼唤出一种实验主义的观念以及历史主义的意识：发明是一种社会文化进程。

宝玉在他"文明境界"之旅的高潮，拜访了一位明君东方强。这使人想起憨第德与爱多拉多的圣王相遇的情况。通过东方强所描述的"文明境界"的政治系统，吴趼人表达了他心中的乌托



邦蓝图(第三十八回)。照东方强的描述,“文明境界”实行君主立宪,这也暗示了吴趼人的政治理想。东方强将他的疆土分成八个区,各以中国八德命名(忠、孝、仁、爱、信、义、和、平)。他的三个儿子东方英、东方德、东方法和女儿东方美,分掌各区行政事务,而他自己就隐居在“仁”字那一区内,不用说,东方氏家族中各个统治者都有“经天纬地之才,定国安邦之志”[55]。

宝玉和东方强对话的重点,在于后者向宝玉解释,“仁”才是统治最根本的原则。根据东方强所说,只要心中有“仁”,统治者不但可以改善民生,也可以将仁人之心推广到其他国家,使在暴政下受苦的人民受惠。所以东方强总结道:“自上天至仁之心视之,何一种人,非天所赋?此时红、黑、棕各种人,久沉于水火之中,受尽虐待,同是人类,彼族何以独遭不幸?”[56]

东方强关于仁学精髓所做的讲话,与吴趼人以儒家政治思想为本的立场不谋而合。不论他的科学探险和乌托邦狂想有多么神奇,吴趼人把他的改革计划建基于固有的政治理念上,强调以仁义治天下。有趣的是,东方强一方面教诲内圣外王的道理,另一方面也不避讳世俗的物质收获及生活标准的精进,例如诸多的科技发明和海外探险等。仁义礼智与科学发展这两者似乎并不连贯。究竟在“文明境界”里,什么是维系德行和科学的关键呢?道德提升究竟是有助于世俗的科技发展,还是成为后者的妨碍呢?最重要的,吴趼人这种乌托邦想法,其理论基础究竟何在?

吴趼人把德行与科学等量齐观,将形而上和形而下的追求一视同仁,这跟传统上道重于器、精神贵于物质的看法颇有不同。我认为作为一个开明的保守文人,吴趼人对“仁”注入了新的理解。但这并非吴趼人的个人特殊见解,而是晚清时儒家思想急遽变化的一端。要进一步解释吴趼人独特的乌托邦理想,我们必先得看看这部小说的知识背景。

吴趼人对清末的政治改革并不陌生,而且无论是理论或者



实践都颇有经验。他深受康有为和谭嗣同维新思想的影响，曾积极参与君主立宪等运动。历史记载中亦提到吴趼人曾厕身抗议1905年美国反华裔劳工的法案。[57]与此同时，吴趼人亦写了不少政论文章。1897和1898年间，他发表了六十篇文章，阐述中国应如何改革的宏图，总名为《茧呓外编》。这些文章所涉及的范围极广，从军事训练、法律改革、外交策略、经济策划、科学试验到农业改造无一不备。通过政治文章，吴趼人展示出一个理想国的蓝图，而我以为《新石头记》中的文明境界正是建立在这个蓝图之上。

在这六十篇政论文中，与本研究最有关系的是《格致》（早期对"科学"的译名）一文。[58]对吴趼人而言，他的理想世界充满宇宙动能和道德活力，永远生生不息。他附和流行说法，认为世界充满一种无形特质，传送光波、声纳及电力。根据吴趼人的说法，将这些个别的能量形式统一起来的特性就是"爱力"。"爱力"是由形而上和形而下两界中的元素所形成的混合物，是推动地球和宇宙的根本动力：[59]

> 爱力者，盖即吸力之别称。水乳之交融，胶漆之相投，爱力为之也。爱力之最大且久者，在地心。万物之附于地而不散漫者，爱力为之也。[60]

爱力和"文明境界"又有什么关系呢？吴趼人的"文明境界"可以与康有为《大同书》（1884—1885）——晚清改革派最戏剧性的乌托邦作品——中提出的大同世界相比。康有为将儒家典籍做了激进新解，并据之想象大同世界为一包罗万象的社会。这个社会已经达到了道德完美、物质丰盛的境界。康有为的大同世界出自向未来发展的直线时间观念，与传统中国乌托邦理想形成鲜明对比。传统乌托邦的时间观若不是静止的就是退化式的。[61]在康有为的理想世界中，政府结构是由一个个小型自治



区联盟组成的，其政治政策是要禁止私有财产，甚至泯除家庭。大同世界同时还严格奉行性别和种族平等主义。然而，在这些激进的改革之上，“仁”仍然是治理社会的最高原则。

有学者指出康有为的未来乌托邦其实是晚清流行思潮的总汇：它至少源自于康对儒家“仁”学的激进诠释理解、大乘佛教众生平等的理想，以及新教基督徒所倡的泛爱主义。[62] 正如张灏所述，康有为把正统新儒家典范中“克己复礼”、天理和人欲的紧张关系缓和下来，因为他加入了佛家离苦得乐的憧憬。[63] 康有为的佛教观带有强烈的对“道德、物质和享乐主义的幸福”的追求意味，特别是华严宗此生可以修持精神涅槃的说法。[64] 在华严思想中，俗世不断的进步可以体现内烁的超越性，因此与修行来世的目标不相悖。所以在康有为的大同世界里，我们不难看到享乐主义的符号：房屋“珠玑金碧，光采陆离”，运输“大小舟皆电运，不假水火”，食物“皆作精汁，故人愈寿”[65]。

康有为关于大同世界的最大成就，在于对形而下的事物所做的形而上的思考。作为西汉儒家今文经学的随人，康有为追从董仲舒的哲学，发展出自己的世界观。董仲舒认为宇宙间充满了“气”的物质力量，“气”乃是宇宙原初的物质。在康有为的重新理解下，“气”与当代西方的“以太”和“电磁场”等概念等同。当“气”或者“以太”在世间做出最有力的表征时，正是“仁”的体现。[66]

作为一种理论假设出来的物质，“以太”虽然看不见，却无所不在，更是传送光波和其他能量形态的媒介。[67] 这个概念为不少晚清激进的知识分子所接受，其中尤以谭嗣同为代表人物。鉴于康有为和谭嗣同在百日维新中密切的关系，我们可以肯定康有为在《大同书》中关于“仁”的（伪）科学研究方法，影响了谭嗣同《仁学》（1896）中的想法。在该论文中，形而下的元素“以太”和道德标准的“仁”被视为可以二元互补的力量，相衍相生。



> 遍法界、虚空界、众生界，有至大，至精微，无所不胶粘，不贯洽，不管络而充满之一物焉，目不得而色，耳不得而声，口鼻不得而臭味，无以名之，名之曰以太。其显于用也，孔谓之仁，谓之元，谓之性；墨谓之兼爱；佛谓之性海，谓之慈悲；耶谓之灵魂，谓之爱人如己，视敌如友；格致家谓之爱力，吸力，咸是物也。[68]

吴趼人既然同情康有为和谭嗣同的政治议程，那么在《新石头记》中按上述两人的论点来界定“仁”的概念，就不足为奇。在爱力的推动之下，“仁”不单只表现在人类互相亲爱和彼此关怀的能力中，更表现在生命力量凝聚为宇宙的动力秩序中。

再回到《新石头记》。我们可以看出东方强所一再宣扬的“仁”学，并非传统儒家思想，而是晚清激进儒家学者所理解的道德科学主义。对吴趼人来说，只有在日常生活中实践科学性的进步，才能确实地体验出“仁”的真谛；物质上的现代化是“仁”或者人性内在力量的外烁光辉。换言之，“仁”既是为政之道的纲领，也是科学进步的立足点；既是伦理的超越内涵，也是物理的运作法则。在当时多数学者埋首于中国的“道”与西方的“器”两个极端的研究之际，吴趼人的乌托邦确是别开生面；他提供了德行即为科学、科学即为德行的另类见解。

如果只说吴趼人的乌托邦叙述仅仅回应康有为和谭嗣同的思想，那么他不过是康、谭“科学”思想的从人而已。但吴趼人明白，通过科幻奇谭式小说的写作，他可成为别树一帜的作家，而不只是意识形态的传声筒。虽然贝勒弥的《百年一觉》在反转时间方面，激发了吴趼人的灵感，但更不可忽略的是《石头记》的重要性。如前所述，《新石头记》是《石头记》的续集，曹雪芹才是他要仿效、对话的对象。与其他《石头记》续集不同，吴趼人始终依违曹雪芹的幻想架构。他把才子佳人的故事放进了新的科学乌托邦文脉内，将创世神话编入历史的兴衰一环。这正是吴趼人的小说能成为20世纪一个最有趣的乌托邦的关键所在。

《新石头记》的首、尾都是附托在曹雪芹《石头记》的石头神话中。我们都记得，曹雪芹的小说开卷时，灵石遗憾未能完成补天之志，它下凡游历，结果一事无成，终于返璞归真。《新石头记》开始时则讲述灵石退隐出凡尘，又经历了千百年，因一时孤独所触而叹道："当日女娲氏炼出五色石来，本是备作补天之用，那三万六千五百块都用了，单单遗下我未用，后来虽然通了灵，却只和那些女孩子鬼混了几年，未曾酬我这补天之愿。怎能够完了这个志向，我就化灰化烟，也是无怨的了。"[69]故此，为了要"补天"，灵石再度下凡。

且看吴趼人如何再重新"翻译"了"天"的意思。大体而言，"天"在此仍然意味着尽善尽美，是宇宙意义上的终极实践。但"天"既不是宗教话语中神恩的体现，也不是政治话语中法权的象征。在吴趼人的诠释里，"天"成了一个新的未来承诺，即中国对富强的无限期望。更进一步说，《新石头记》中宝玉要补的"天"，是严复译自赫胥黎《天演论》(1898)的"天"[70]。这个"天"带有达尔文主义的色彩："物竞天择。"或者，像康有为所论，"天"是一个自强不息、精进不已的有机体，饶富意志、目的、感情和创造力。[71]

传统"天"的概念在转入20世纪时出现了一个大裂缝。随着内忧外患接踵而至，大清帝国的权力每况愈下。"天命"的正统、合法性摇摇欲坠。严复翻译的《天演论》只不过是当时众多重新谈论、审思"天"的道德和社会意义的著作之一。正如史华慈指出，严复并非不知道中文"天"字的含糊性，但是他依然以"天"来代替英文的"自然"(Nature)。[72]吴趼人也许并不完全了解他选用"天"这个字所引起的含糊定义问题。然而按照他小说中的逻辑，我们可以问：当天的裂缝已经大得无可救药，还值得我们做"补天"的尝试吗？天应不应该补？还是应该任由天塌下来，再由其他的东西去代替？

就着这些问题，吴趼人将《新石头记》的时间范围从神话的



空间移到历史的空间。20世纪的大观园不再是由少数特权分子专有，而是变成像文明境界一样的乌托邦，让人民分享。物质改良和精神超越在“文明境界”或者新大观园中得以和谐共存。用康有为的话来说，这就几近于大同世界。所以宝玉的补天之志，已经有别于曹雪芹《石头记》中回到神话根源的怀旧情怀，而是迎向未来之旅。吴趼人的贾宝玉有着强烈的救国之心，似乎是曹雪芹那个正版贾宝玉的反面。他寻求补天方法，不是为了爱情，而是为了淑世。[73]

但既然吴趼人将他的小说置诸曹雪芹石头神话的脉络里，他必得涉及梦与醒、幻与真的交错关系。正如曹雪芹的《石头记》一样，吴趼人的《新石头记》也该引发自我反射式的阅读。小说一方面支援康有为大同世界的理想，创造“文明境界”，但又同时质疑“文明境界”内蕴的实证、进步资讯，一方面指向历史，一方面回到曹雪芹笔下那石头神话的世界。

宝玉与东方强谈话末了，后者竟以“兄弟”称呼宝玉，教宝玉大惑不解。因为两人岁数差了一大截，这个称呼竟使他们看来像同辈一样。在宝玉快要离去之际，东方强表明了自己的身份：他竟是原版《石头记》中贾宝玉在尘世的分身甄宝玉！这个发现把我们带回原著各种类比和幻象的复杂世界中。甄宝玉在外表上是贾宝玉的翻版，可是他在红尘俗世中所享尽的荣华富贵，却正是贾宝玉所要敬谢不敏的。在《新石头记》里，甄宝玉也被描写成一个理想人物，他所做到的正是宝玉可望而不可即的事。甄宝玉以东方强的化身，比贾宝玉更早完成了“补天”的志愿。一如吴趼人安排的剧情显示，贾宝玉要实行其乌托邦的欲望，可惜来迟了一步。吴趼人将“文明境界”放在乌托邦“未来完成式”的处境中，将贾宝玉塑造成一个理想主义者，不过就在他将要实现其理想时，他已经错过了时机。当宝玉徘徊在历史各时段之际，他只能作为“未来已经发生了的事情”的迟到的旁观者。

在痛苦的过去和幻想的将来之间，有着一道时间的折缝，而



许多振奋人心的事就是发生在这段时间中。吴趼人对时间的理解,使他从理想的历史中异化了出来,也使他不能对追寻、实践理想,抱持奢望。换句话说,中国蜕变过程中有段时间被神秘地“包括在外”了。那块灵石曾经错过了女娲补天的最初用场,他在凡世以泪水浇灌的情史也不能弥补恨海情天。如今他遨游未来,却已经预见他将第三度失去“补天”的机会。吴趼人的贾宝玉陷在过去与未来之间,仍然只是那块闷闷不乐的灵石,一个在历史轨道以外孤独、迷惑的旅行者,不知何去何从。

康有为的《大同书》洋溢着天启的预言,《新石头记》却不一样。后者是一个在感情和意识形态上都模棱两可的乌托邦。也许正因为这份含糊性,这部小说才成为20世纪初一部最引人入胜的科幻小说。恰与曹雪芹的小说呼应,《新石头记》的尾声,有一连串梦境出现。在梦中,宝玉又再度回到了中国。使他大吃一惊的是,北京即将举行世界博览会,而扬子江畔早已工业化了,但见两岸工厂林立,船只亦在江上往来不断。宝玉也参加了万国和平会,当中国皇帝出场演讲,赫然正是甄宝玉/东方强。宝玉听演讲听得兴起,忽地一脚踏空跌落深渊,醒来方知是南柯一梦。

吴趼人的小说中,把甄宝玉/东方强描写成一个能够改革中国的圣王。可是我们若将这个角色跟曹雪芹《石头记》中原来的那个甄宝玉对照,难免使人怀疑吴趼人的态度。身为贾宝玉的“反面”,甄宝玉所体现的理想,到头来都只能作为“真实”的幻影而已。如此推论,东方强/甄宝玉在《新石头记》中的成功,只不过是一场徒劳,当不得真。这道出了贾宝玉乌托邦的虚幻的本质。吴趼人一方面计划着新中国的美好未来,一方面却对其可行性抱有怀疑。既然宝玉“又”错失了改革现代中国的机会,他只好继续在时光隧道旅行,将未来梦想付托在他的替身身上。小说的尾声出现了一种无可不可的消极语气,在在使书中的乐观预言,大打折扣。吴趼人将古代的补天神话注入了一个相当



现代化的想象，以曹雪芹的讽刺托喻阐明了维新改革的(不)可能。从这方面来说，《新石头记》称得上是晚清时期最复杂的国家寓言之一。

《新石头记》玩笑式的结尾与《石头记》的开场遥相呼应。宝玉离开了“文明境界”，打算到“自由村”终老。临行他给他的向导老少年一块玉牌作为纪念。老少年一失手把玉掉下，这玉一掉掉到灵台方寸山的斜月三星洞，而且还原成顽石本相。熟悉《西游记》的读者当然要会心而笑，因为此山此洞正是中国另一著名的石头神话的发源地——石猴孙悟空的故乡。[74]之后，老少年重拾玉牌，却发现上面刻满新的铭文，写的就是《新石头记》的本事。铭文最后有诗一首，石头借此诗叹曰：

> 悲复悲兮世事，
> 哀复哀兮后生。
> 补天乏术兮岁不我与，
> 群鼠满目兮恣其纵横。[75]

但小说并不就此打住。吴趼人笔下的叙事者又写道，只有关心中国命运的读者才能一睹全文，至于“吃粪媚外的奴隶小人”却只能从石头上看到英文打油诗一首：

> All foreigners thou shalt worship,
> Be always in sincere friendship.
> ‘Ts the way to get bread to eat and money to spend.
> And upon this thy family’s living will depend;
> There’s one thing nobody can guess:
> Thy countrymen thou canst oppress.[76]

今试译如下：“洋人洋人你崇拜，真情真意抱满怀。面包金



钱跟着有,食衣住行太悠哉！只有一事没想到,自己同胞你迫害!”吴趼人以英文打油诗总结《新石头记》,堪称神来之笔。他让只通中文的读者望英诗兴叹,隐隐觉得错过了什么。而如果说曹雪芹的《石头记》就是破解——翻译——一段顽石奇文,吴趼人更延续了这一诠释/翻译的过程。他仿佛暗示,到了晚清,没有点西洋语言文化底子,读者还真难完全参破《新石头记》的全貌。但看懂了英诗的读者,恐怕又要落入自嘲或自省的讪笑中吧？书末引的这首英文诗使得曹雪芹首开其端的石头文字迷宫,更加复杂。贾宝玉必须穿历不同时空境界,以求补天之道,而吴趼人的理想读者何尝不如宝玉一般,必须穿历不同的语言境界,好掌握石头神话的玄机。《新石头记》以顽石补天之志始,以“补天乏术”终,紧扣曹著脉络,而能放大大观园之憧憬,建立宏观的乌托邦蓝图,谓之为晚清科幻小说的杰作,谁曰不然？

《新石头记》并非晚清取法于女娲采石补天神话的惟一作品。晚清小说中尚有海天独啸子的《女娲石》踵事增华,从极不同的视角重新诠释了这一故事。小说开篇,太后面前,恭迎金莲圣母降世显灵的道教仪式正在进行,突然一巨石从天而降。石上铭文一时难倒众人。太后乃召见博学之士;后者猜测这巨石乃是女娲娘娘当初用来补天的石头之一。奇石落地,乃天灾之噩兆。但以朝廷弄臣之解,此石却是福降太后的吉兆。

《女娲石》开篇的场景令人想起《水浒传》的第一回,洪太尉放走伏魔殿内三十六员天罡星、七十二座地煞星,引发了一连串的社稷危机。海天独啸子与吴趼人类似,将殒落的流星指涉为女娲石,借此他将古代的创世神话放置在新的历史景观中。在第三章我已讨论过《女娲石》的性别观与革命观。此处我关注的是该小说的另一层面,即,女性(主义)乌托邦的形成过程。

金瑶瑟与同伴凤葵在刺杀慈禧太后失手以后,匆匆逃离京都。两人在路边一家客栈偶驻之时,被当地人等擒拿。金、凤二



女未被上解朝廷，反被卖到天香院。两位女主人公(及其理想读者)都以为这定然是家妓院。事实却并非如此。金瑶瑟与凤葵刚刚进入这一暧昧之所，便被带到好一个阔大的院落，"楼阁重重，耸入云霄"。[77]天香院的住户尽皆蛾眉学子。这天香院不仅不是什么瓦寺青楼，竟是一家女子学校。

但作者的乌托邦狂想不仅止于此。金瑶瑟与凤葵被引介给天香院的主人，芳名秦爱浓，令两人惊喜交集的是，这天香院又是花血党的总部，此党乃清一色的女性无政府主义组织，秘密会员不止百万，有两千多个分部遍布中国。

纯粹由女性成员组成的理想社群，当然不是海天独啸子的发明创造。《西游记》、《三宝太监西洋记通俗演义》(1597?)与《镜花缘》中的女儿国，便是中国古典小说最特出的三例。[78]在这些例证中，女儿国被描摹成对男性世界的批判与戏仿。因此在《西游记》中，女儿国的王后欲吃往西天取经的唐僧之肉，《镜花缘》里的林之洋被逼缠足，以便成为王后的侍"女"。然而这两例皆无法与天香院"雌"心勃勃的女性主义者相媲美，更不用说由此院支援的激进女性革命活动。

天香院又是一个高科技的女性主义伊甸园。它拥有巨型的温室空间，由人工的发光装置照明，且处处流溢着天音美乐。居住者无不颖慧文雅、禀赋理性，且胸怀革命心志。其研习的科目范围之广，可从人文艺术跨及物理化学。她们行有电动汽车与气动交通工具代步，或者干脆踏上自动扶梯与电梯；食的方式尤称一绝，只要吸吮一乳嘴状的设施所提炼的食物精汁便可。由于所有不健康的成分皆已被滤净，所以她们享用的食物只会确保其美貌与长寿——难怪这乌托邦中没有医院存在。天香院不仅仅是专属女性的精雅胜地，它同时也是花血党的总部，借暗杀男性昏官拯救中华。这些女士亦非权宜行事的刺客，她们刺杀的对象已数以百计。电报与电话源源不断打到总部，报道全国范围内最新暗杀的数目。

金瑶瑟造访天香院的高潮，乃秦夫人讲解消除“四贼”与奉行“三守”之必要。诚如第三章所论，女性应义不容辞，对“国际政治”风云保持警觉，且应热情洋溢，以增进文明与文化。为强化这些目标，特别是打破男人束缚，维持性的独立，必须仰赖科学与技术。《女娲石》因此发展了最进步的人工授精法。为生殖繁衍的目的，秦夫人告诉金瑶瑟，天香院中的“公儿院也有二三十个”，专为男性建造。这些男子乃为天香院的女子提供精子。按这位花血党首领的说法，“女子生育并不要交合，不过一点精虫射在卵珠里面便成孕了，我今用个温筒将男子精虫接下，种在女子腹内，不强似交合吗？”[79]

尽管海天独啸子对女子权利的热情无可非议，但他将女权无限上纲却仍令人怀疑。作者对秦夫人及其追随者之冷血品性其实褒贬难分；这些女科学家和女革命党极似一组男性，只不过拥有女性的生理生殖能力罢了。正如该小说的评注者在此章收煞处所云，“天下最利害者莫如娘子军，而娘子军之别名，曰附骨疽”。[80]对一部曲笔书写、向女性致敬的科幻奇谭而言，这段评注实在不能算是恭维。《女娲石》中天香院一节例示了海天独啸子最无羁无绊的想象；但它仍流露出晚清男性对女子理性与激进意识的几许焦灼和顾虑。

三　飞天遁地

在荒江钓叟（生平不详）的《月球殖民地小说》（1905）中[81]，中国虽大，已非容身之地。中、日有志探险之士，都想乘气球奔往月球，因为那里是地球以外，规避乱世的最近场所。小说开篇处，湘籍士子龙孟华为保护妻室一家免受地方官府的迫害，犯下命案。为躲避追捕，龙孟华偕同身怀六甲的妻子离开中国，逃亡东南亚。渡海途中，他们所乘船只与一英国邮船相撞而沉没；龙孟华之妻凤氏因此海难而失踪。龙抑郁寡欢，幸遇日本气球旅



行家玉太郎。玉太郎深感龙孟华命运之多蹇及思妻之情切，立时邀请龙孟华加入他的气球探险，并将寻找凤氏作为当务之急。

《月球殖民地小说》还包括几条情节辅线，譬如玉太郎招募了一英国医生鱼拉伍；气球旅行者们遇到一群以暗杀方式，试图颠覆满清皇权的侠义之士；玉太郎与中国女侠濮玉环的浪漫情事；凤氏被一美国女传教士所救，生下胎儿，取名龙必大；以及龙孟华的这位公子被母亲独力带大成人后，所历经的一系列冒险故事。

《月球殖民地小说》充其量只能算是一部中下水平的探险作品，充斥着呆板的人物与陈词滥调。摇摆于才子佳人离合散聚的旧模式与星际旅行科学探险的新模式之间，荒江钓叟从来不曾确定其情节线索的走向。他既未像吴趼人的《新石头记》那样展现一个丰满的乌托邦蓝图，也未能如（下文将要讨论的）东海觉我的《新法螺先生谭》那样，创造出一个狂想式的宇宙空间奇观。整篇小说的核心人物龙孟华与妻子凤氏如此迂腐滥情，非但不能感动读者，反而要使我们不耐。相形之下，日本气球旅行家玉太郎的形象却主动机敏得多。《月球殖民地小说》的叙述根本未卒终章。尽管作者信誓旦旦，要将人物送往月球，定居天宫，但该小说至第三十五回便戛然而止，大多数人物还滞留地上。与为数众多的晚清小说一样，《月球殖民地小说》架构虽大，可惜半途而废，也难免辜负了读者的期望。但就已成的三十五回来看，月球所代表的乌托邦意义，已呼之欲出。

以现存诸章回的故事来评判，读者对《月球殖民地小说》成为未竟之作，也许不会遗憾到哪里去。不过，该小说仍有若干因素可以引起我们的兴味。小说的三个主要意象，月球、气球与太空探险，仍颇值一观，因其预示了现代小说两种重要母题：放逐（exile）与离散（diaspora）。

世纪转折之际，环游世界、飞向太空，已经成为其时中国文人作家、读者大众嗜读不厌的流行题材。前述法国作家凡尔纳



的《八十日环游记》及《月界旅行》等中译本，尤其可为借镜。《月界旅行》的译者还是日后大名鼎鼎的鲁迅。鲁迅在《月界旅行》的译序当中，向中国读者陈述该小说的意义：

> 凡事以理想为因，实行为果……尔后殖民星球，旅行月界，虽贩夫稚子，必然夷然视之，习不为诧。……琼孙之“福地”，弥尔之“乐园”，遍觅尘球，竟成幻想；冥冥黄族，可以兴矣。[82]

虽然荒江钓叟的月界旅行与气球探险的基本情节，可归功于西方科幻小说的影响，但中国传统的月宫神话以及海外历险说部想来也不无启发。《月球殖民地小说》开篇的第一回即提及嫦娥奔月及唐明皇造访月宫的神话。第一回末尾，龙孟华面对满窗月色，举杯在手，向月轮一招，满饮在腹。此情此景，活脱脱是重演李白（701—762）名诗《月下独酌》的意象。但荒江钓叟传达的资讯却要沉重得多：“月亮啊！月亮！我们祖国，偌大的地方，竟没有几个人像你一般模样，照得我心事出来的。可惜你离我太远，可惜我身无两翼，不能从这肮肮脏脏的世界，飞到你清清白白的世界里去。”[83]

中国古代长篇小说亦有海外旅行与探险的悠久传统，特出之作包括《西游记》、《三宝太监西洋记通俗演义》、《水浒后传》与《镜花缘》等。虽然这几部小说在故事主题、人物刻画与情节设置等方面大相径庭，但它们测绘华夏疆界之外的虚构景观，却是有志一同。这些小说中的人物探险奇邦异国，遭遇洋人外族，最终克服自然与超自然的障碍。

这类小说形成了一套异国情调的话语，化不知为有知，将未知世界涵纳在既定的概念领域中。小说各角色的海外之旅，或是为了取经求道（《西游记》），或是为巩固皇家权力（《三宝太监西洋记通俗演义》），或是为避难海外（《水浒后传》），或是为寻访失散的亲人（《镜花缘》）。无论走向何方，他们远征、探险或者取

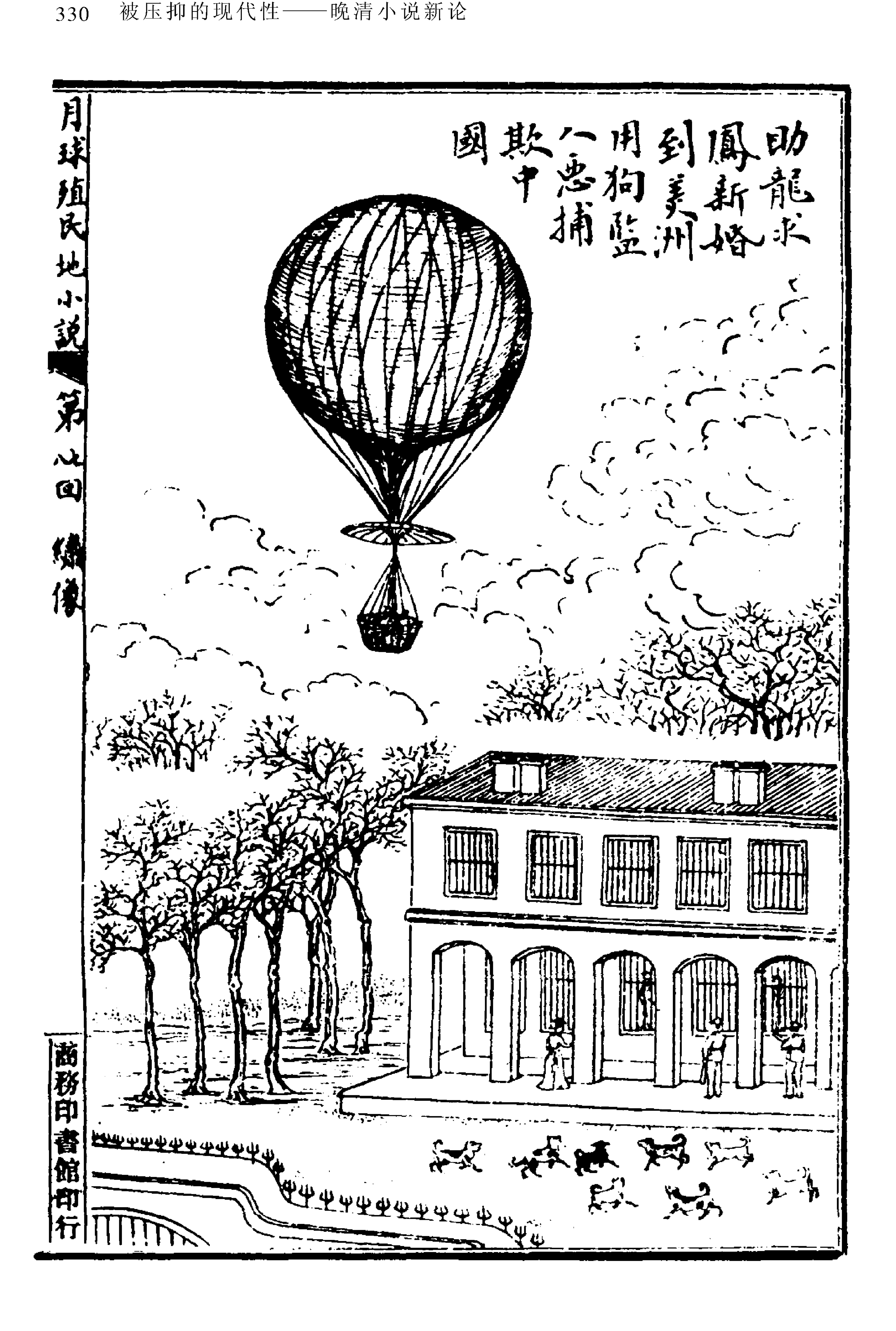


经的历程不脱目的论，而他们的行动总以探寻始，以回归终，形成一种环状往返（looping）的形式。换句话说，海外的旅程总许诺着未来的回归，回归至作为文化主体或者政治中心的中土。即使在《水浒后传》里，避难海外的梁山叛逆残部虽然于暹罗建造了一个新的王国，但该书还是向读者保证，哪怕天涯海角，众豪杰仍心向华夏；他们的新国度并非另起炉灶，而是要在海外重建华夏的正统。[84]

与这三部作品相比，《月球殖民地小说》就显得意味深长了，因为它展现的是一种去而不返的单向旅行。无论在叙事操作还是在意识形态的层面，小说都未许诺重返中土。事实上，小说里华夏子民不仅只想离开中国，甚至欲图脱离地球："单照这小小月球看起，已文明到这般田地，倘若过了几年，到我们地球上开起殖民的地方，只怕这红、黄、黑、白、棕的五大种，另要遭一番的大劫了。月球尚且这样，若是金、木、水、火、土的五星，和那些天王星、海王星，到处的文明种类，强似我们千倍万倍，甚至加到无算的倍数，渐渐的又和我们交通，这便怎处？"[85]

第十三回，日本气球旅行家玉太郎梦访月宫。月球是太空里的桃花源，是天使往来的神仙洞府。那月宫黄金为壁，白玉为阶，说不尽的富丽堂皇；各样花草、珍禽异兽，皆地球所未见。月球的高洁与地球的龌龊形成鲜明对照。在一个"天使"的引领下，玉太郎造访了"地球栖流公所"，在那里他见到了父亲与其他父辈长亲，但天使拦住玉太郎，不让他上前施礼，因为此地不得擅用私情。至于政治系统，月球的居民似乎拥戴佛、儒与民主思想的合体。玉太郎旅行的最后一站是一座圣殿，供奉着公所三位首领的巨像：中为如来释迦，东为孔氏仲尼，西边竟是美国总统华盛顿！晚清作家中西合璧的想像力，由此可见一斑。

此段奇梦引领我们到下一论点，即中国小说景观中，气球的浮现。受到西方的影响，中国作家在19世纪后半叶，开始将气


助龍求鳳新婚到美洲
用狗監八惡捕欺中國
月球殖民地小說
第八回 繡像
商務印書館印行



球引介为幻想叙事作品的一端。在《年大将军平西传》与《新纪元》当中，气球已被摹绘成强有力的军事武器。不过《月球殖民地小说》仍旧是我所读到的惟一以整部小说篇幅，将气球用作推进叙事的要素。小说最重要的道具及其所形成的空间便是由玉太郎制造并驾驶的大飞行气球。它承载着龙孟华等乘客飞越亚、美、欧、非各大洲，漂洋过海，寻找着龙孟华失踪的妻子。

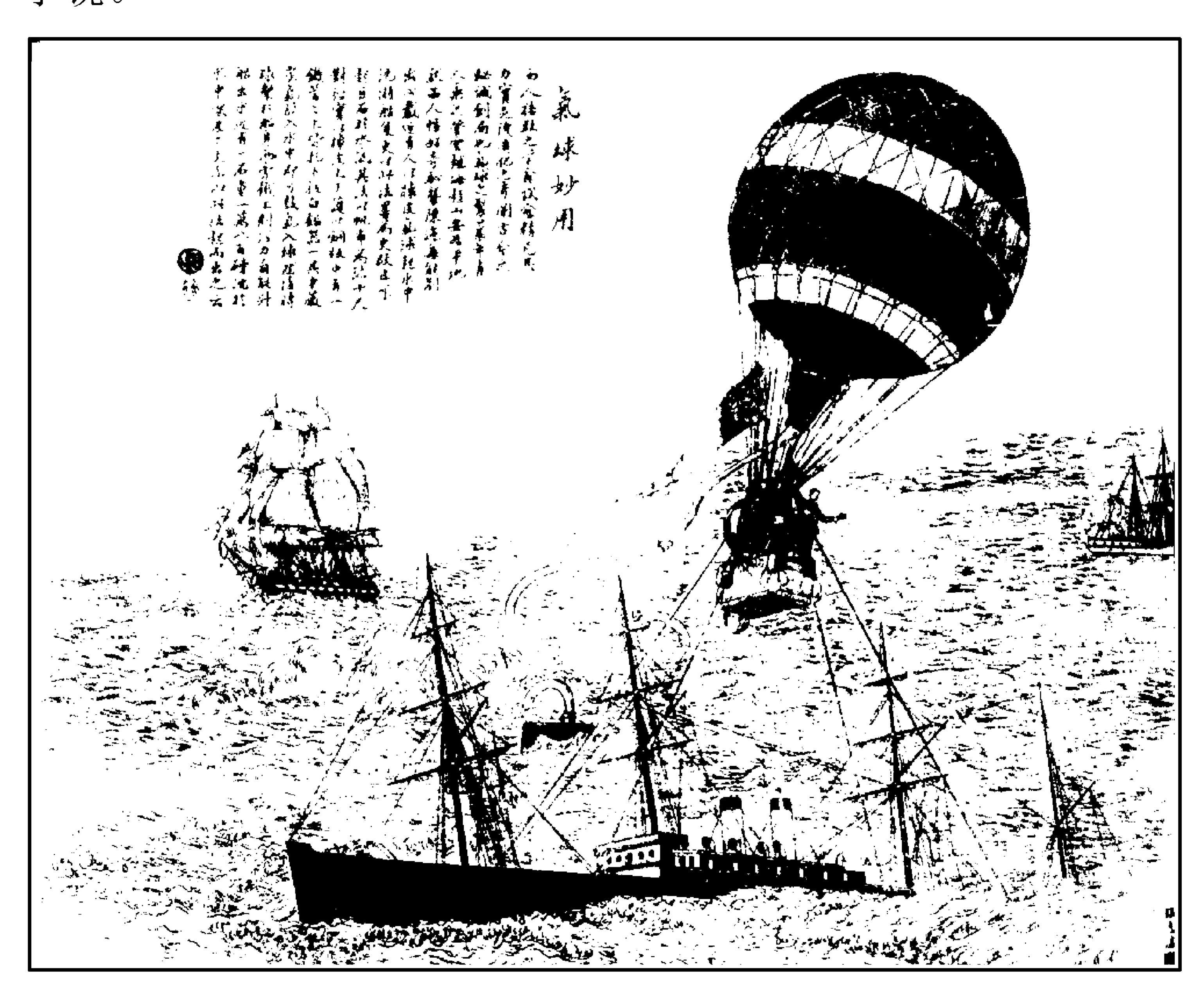
中国传统的狂想志怪小说，从来不乏神魔人物"腾云驾雾"的场景。然而《月球殖民地小说》中精心制作的气球，其神奇力量却并不来自超自然的修炼，而是人工智慧的结晶。即使从今天的标准来看，这气球仍不失为令人敬佩的设计，其豪华的装备，从餐厅到健身房，使其他任何飞行器不免相形见绌。第十三回，荒江钓叟告诉读者，玉太郎的气球与月球居民所造之气球相比，还远远逊色。玉太郎的气球飞行之际，不能脱离空气；亦无法离开地心引力；它还难耐天空的寒气与旋风——此节可证作者对气球飞行的知识。

乘气球御风而行和海上航舟间的空间差异，尤其值得我们注意。古小说中的能人异士虽也高来高去，但少见如此庞大的空中行宫，载运如此多的辎重人马，四处飘荡。随着气球冉冉飞升，我们的视野渐益开阔，而且是由上而下，纵览世界。气球乘客可从居高临下的视角观照华夏；当广袤的地平线不断扩展，他们眼里的中国面积也逐渐缩小。这气球带领我们的主人公跨越太平洋与大西洋，黄海与印度洋；它盘旋翱翔在亚、美、欧、非各大洲的顶空。作者笔下气球速度的写法难免要让今天的读者一哂（从纽约到孟买只需几个小时的时间）。不过对飞翔的想象显然修改了作者的地理观与时间感。"现代"时间与速度必须要重新估算。

再没有比气球这样的"位置"，更能使我们看清中国的疆域，其实只是世界地理的一部分。也再没有比气球这样的"飘浮"器，更能传达出那种悬而不定的身心感受。气球所创造出的视

角，迫使国人重新检审中国与地球其他国族相比所占据的空间。在自然与人文的疆界上翱翔或飞越，增强了一种身无所属的感受，这一感受反过来又怂恿人们观瞧自身以外的世界的面貌。因由太空旅行而导致的认识论，使得重塑中国空间形象成为当务之急。的确，由空中往下看，“中国”并不是世界地缘政治的中心，甚至不是其主要的板块。

伴随着小说“飞升”的视角，叙事者与人物滑移的姿态亦应运而生。荒江钓叟原来应该想象，气球终将载着它的乘客远离中国与地球。然而就像旧有的地球引力总难摆脱一样，小说的作者也在不同的观念与叙事性（narrativity）中飘移沉浮。作者力图摆脱地球（叙事）中心引力，但无奈以失败而告终。恰与小说人物的命运相似。《月球殖民地小说》因此乃是一部悬空错置的小说。



荒江钓叟的难处，正如他为自己笔下人物所设定的情境。如果要成功飞向月球，意味着气球本身仍需改进。如上所述，玉太郎遇到技术难关，不得不冥思苦想。小说煞尾处，玉太郎还在为他的超级气球呕心沥血。中秋之季，玉太郎实验新的建造技术，发生意外，身负重伤。最后玉太郎、他的中国妻子濮玉环以及其他外国同伴暂居海角荒岛，而他们的未来则再也没有交代。但故事的主角龙孟华与妻子凤氏，却幸免于此。他们的儿子龙必大恰是所谓月球童子投胎，机缘巧合，有幸与七代同堂的月球世家女子凤鬟相遇，被择为婿。一晚，龙必大乘着广寒宫技术高超的气球，来到地球迎接双亲，因而圆了龙孟华夫妇漫长等候的月界旅行（第三十三回）。这是令人莞尔的一笔：甚至在本世纪初，中国人移民也要靠关系才能打开门路。

两千多年前，孔老夫子面对世事衰颓，浮云沧海，自叹“道不行，乘桴浮于海”[86]。《月球殖民地小说》似在回应古老的说法，只是稍做修正。借着《月》书，清末的文士大约可说，道不行，乘球飘于空吧？可是以往作为中心观念的“道”已不再有用，一种强烈的困惑感必然随之而来。《月球殖民地小说》悬而未决的现貌，反给我们无限低回的余地。不上不下的结局不仅意味着作者力有未逮，无法收束一篇故事，也更暗示国族社会“大叙事”的付诸阙如。也许未完成的形式，恰好表达了半途而废的家国想象的困境。

这一问题为我们探究世纪之交的异国情调话语，增添了向度。如果异国情调代表某一地点/时间、群落，或行动所显现的陌生情境，那么它也暗示了另一同样强烈的动机，这一动机促使我们捕捉陌生或遥远的事物，将其驯化为已知世界的一部分。批评家已经指出，兴起于19世纪西方文学的异国情调叙事，所表明的是一种扩张主义的冲动，它试图探测并同化往昔那些属于异邦、无法得到的事物。[87]据此，我们又该如何评估中国与世界的对应？如果说东方主义所体现的西方欲望，乃是将其文明



解释权加诸至文明尚未触及的土地与人民，那么我们是否可以描述一种西方主义，一种中国的欲望，要用自己的“道”垄断道尚未触及的土地与人民？

荒江钓叟所创造的气球硕大无比，设备一应俱全。我们的志士仁人乘此飞行器探访亚、美、非、欧四大洲及无数岛屿与国家，并将种种异国体验纳为自己所熟悉的范畴，小说明显因袭了中国传统狂想小说的主题，特别是《镜花缘》。譬如龙、玉等人因追踪凤氏，飘到印度洋上空，即造访了不少岛国：勒儿来复岛以迂腐无能见称（第十六回）；鱼鳞岛的女性以缠“手”为美（第十七回）；莽来赐岛盛行为大我而牺牲小我，以致只剩下十余居民（第十八回）；司常煞尔岛人吃人的行径，竟成为日常风俗（第十九回）。凡此皆让我们想起《镜花缘》中的海外奇遇。对荒江钓叟而言，每一处岛国都是中国的缩影，批判之寓意，自不待言。另一方面作者对实际的西洋都会如纽约、伦敦的描写，亦多少有点门道，比起李汝珍的时代，视野毕竟扩大了许多。

即便李汝珍所想象的异国场景是对中国社会的批判式谑仿，他骨子里依然不脱中原中心思想，以中国的文化与政治作为评价“异邦”风习的最终圭臬。可是在《月球殖民地小说》里却没有这样一个理想中国作为价值的中心，为异邦所风行景从。无论在现实还是想象的层面，中国都是政治腐败的根源，人民避之惟恐不及。中国的道失去放诸四海而皆准的威力，所有的异乡遭遇，既不投射理想中国，也不必然返照已失的道德。

《荡寇志》在鸦片战争后付梓，书中的洋鬼子自瓦尔罕来到中国，还愿意被纳入闭关自守的中国文化中。可是在庚子拳乱后刊行的《月球殖民地小说》里，制夷化夷早成了不堪回首的想象。在此，异国情调指的不是一种殖民化的话语，而是一种家国之外、漂泊离散的话语。作为欲望对象，异国情调不再被召唤出来，以强化本土的主体性与主权；毋宁说它更像是本土主义内部断裂的显影。

中国世纪末想象中的异国情调与其说满足了自我的国族欲望，不如说挫败了这一欲望。《月球殖民地小说》以月球为中国的殖民地，也许原意在张扬帝国式企图，但小说显然未竟全功；它的不了了之也就可以想见。就此意义而言，龙孟华一家轻易地逃离中国、飞往月球，也许不无弦外之意。龙家以捷径（古老的亲缘关系）飞向广寒宫，其实自我暴露了机会主义比科学实验更胜一筹，家庭关系的重要还是超过同志情谊。更可注意的是，龙家直通月球的方式，是对叙事规范的公然违背；荒江钓叟一厢情愿地创造一个乌托邦，以便配合他流放移居的主题。他的本意也许是要撰写一部融合《八十日环游记》外加《镜花缘》的流行小说，但《月球殖民地小说》给人的印象却是落入了暧昧的概念与叙事陷阱。

《月球殖民地小说》的缺憾，预示了中国叙事传统求新求变的困境。就在欧洲作者于世纪之交酝酿异国情调的诗学，以为帝国主义话语帮腔时，中国的作者则致力有关民族性与民族主义的论争。《月球殖民地小说》可以看做中国现代流放/离散小说的先驱；其叙事和主题预示感时忧国以及去国怀乡的创作模式。这一模式在未来数十年将成为现代小说的主流。

从鲁迅和郁达夫的海外经历白描，再到老舍的移民小说（《二马》），"五四"一代作家对去国与归国的两难，做了丰富的描写。[88]抗战时期，钱钟书的《围城》描写归国留学生的形形色色。战乱迫使他们流落内地，在故土重复着漂泊离散的生活。[89]这些现代作家处理异国经验，当然远胜荒江钓叟。鲁迅笔下的日本或者老舍笔下的英国，都能借异国空间将中国对地缘政治上的"他者"或渴望或恐惧的心态，做戏剧性的表白。有些作家甚至以某种异邦的意识形态，来支援他们的流放主义。

上月球，其实不稀奇。作为中国移民的终点站，月球迅即被其他星球所接替。例证之一便是东海觉我（徐念慈的笔名）的



《新法螺先生谭》[90]，这个故事更上层楼，讲述的是一名中国科学家单身一人到外太空探险，以飞向太阳而未竟的尝试为其高潮。全作将晚清对外太空的遐想以及中国古代有关宇宙的智慧融合起来，把我们的空间范畴，推向更深更远的宇宙，从而代表了晚清科幻奇谭最迷人的时刻之一。

小说作者徐念慈，集编辑、散文家、翻译家与小说作家于一身，是当时推行进步与科学观念最活跃的文人之一。《新法螺先生谭》是东海觉我根据日本岩谷小波（1870—1933）[91]创作的短篇小说《法螺先生谭》的模式所做的戏仿。后者曾由包天笑译成中文；而日文作品本是德国人闵希豪生（Baron M. Chhausen，1720—1797）流行的探险奇遇故事的改编本。[92]不过比较该小说日文、中文两个版本，我们却发现两者极少雷同处，重叠的部分仅仅是古怪吹牛的冒险家法螺先生这一人物形象，以及法螺先生冒险活动的连锁情节模式。

由小说题目即可知，主人翁擅吹法螺，而读者也乐得一听他的太空奇谭。小说中的法螺先生是个深具科学思辨精神、立志打破传统习俗的学者。他不欲"局局于诸家之说"，成为"一学界之奴"[93]。他经年苦思突破现有之知识僵局，日夜冥想至为复杂深奥的问题，终致"脑筋紊乱，忘其所以"[94]。一日他受神秘力量所驱驰，奔上三十六万尺之高山，适遇"诸星球所出之各吸力"的交点。在极速狂风之中，法螺先生的肉体与灵魂也被震荡分家，从此展开灵、肉个别的冒险。

就在法螺先生肉体的躯壳降至地心之际，他却将灵魂之身炼成一"不可思议之发光原动力"[95]，比太阳的光力要强万倍。他的灵魂飞遍世界，就仿佛巨型灯泡光照四处。当他途经欧美时，其光芒引起科学界的震惊，并激发出众人的极大热情。但当他来到中国，期待造成轰动效应时，却不禁要大失所望了。无人注意这无可辨识的飞行物。时值正午，全中国的人民多仍高卧未醒呢。尽管法螺先生竭尽光源，照得大地闪耀刺眼，那厢的中



国人依旧“嘘气如云”：少数醒来的也是金销帐中，烟霞成癖，坐拥金莲，令法螺先生懊恼不已。他这才慨然而知，除了要作光之源，还得成为“声之原”，以唤醒国民，否则仍不能成事。

这不仅仅是一位半吊子科学家的探险狂想，也是一个忧国忧民的文人对家国危机的戏剧化呈现。借用史华慈对徐念慈的同代人严复的描述，我们可以说，法螺先生体现了晚清士人常显现的两种原型：浮士德式僭越既定人生经验、知识的渴望，以及普罗米修斯式为全人类的福利、不惜自我牺牲的激情。[96]

法螺先生光彩夺目的灵魂飞越欧洲与中国的旅程，在在显现灵魂与肉体、黑暗与光明、进步与倒退、此世与彼世等等意象。尽管这些意象于中、西文学传统中并无新意，但放在晚清的语境中，仍形成了不同的格局。对物理学与形上学的混合参照，凸显了当时文人将科学与道德等同起来的愿望——正如严复与谭嗣同的文章所表明的那样。这一愿望不久就会成为“五四”文学的动力。当鲁迅宣称自己弃医从文，好急救中国人的心灵；当茅盾大声疾呼写实主义与自然主义等“科学”化文学，他们无不暗暗将晚清小说与批评文字中的狂想付诸实践。

伦理学与科学的融合，在法螺先生的地心之旅中有进一步的展现。当法螺先生一分为二时，他的躯体部分垂身坠落，且因重力加速度故，竟穿入一火山口，经十八层地质（及道德？）变化，最后直落“地心”。徐念慈在何种程度上受儒勒·凡尔纳《地底旅行》的启发，值得单独撰文研究。此处，我们必须强调徐念慈将地心旅行转化成对中国“黑暗之心”（Heart of Darkness）寓言式探究的方式。随着故事的展开，法螺先生竟是降落在一老头的炕上。此处实为地底之中国，那神秘老翁姓黄名种字中祖，已九千余岁矣，却自称出生仅十余日。果然地底一日，世上千年。黄老引导法螺先生周游壮观的地底世界。在“外观室”，法螺先生目睹了地球穹形天幕的全景，只见地上中国乌烟（鸦片烟）瘴气，颓唐不堪。后又拜访“内观镜室”，室内陈列各形各色瓶子，中国人



的“气质”，尽存于此。以当时而言，气质优良者，如热情、公正等，仅百分之一二；而一特大瓶中，装满了吗啡烟毒，比例高达全民气质的百分之六十五。其他气质恶劣者，如贪婪、迷信、蠢笨、肺结核与愚顽，则四下弥漫。黄中祖喟然叹道：“余与君现皆未睡，不知我子孙此时宵梦方酣也。余老矣，发音不亮，惜无人代余唤醒之耳。”[97]

在这基本来自“西方的”、“科学的”话语下面，《新法螺先生谭》仍有一个比喻的层面脱胎自中国古典哲学和文学。徐念慈告诉我们，法螺先生在成为科学家与探险家之前，更是一名思想家。他不做科技实验，而是在自己的内室冥思苦想，为心智所驱驰，才奔上高山之巅。法螺先生所展现的苦思模式，更接近新儒家的（科学）“格致”概念，强调细品事物以致知，与西方实证式的实验论有所差别。[98]他在后续章回中的变形，主要来自其固有知识资源的重组，而非认识论信念的飞跃。尽管脑中各样的念头让法螺先生一时无所适从，但他思想的体系，从个人性情的修养到公共福利的改造，从物质世界的观照到内心世界的精练，其实始终保持不变。

这一论述虽然将整个故事放置在传统儒家学说与19世纪科学观之异同处，却无法充分解释法螺先生探险奇遇的魅力。尽管启蒙与教诲构成了《新法螺先生谭》叙事的主要动因，但其所涵纳的审美吸引力亦不容忽视。我认为徐念慈是修辞比喻的大师，他的想象壮丽大胆处，直可傲视本章所讨论的任何一部作品。《新法螺先生谭》篇幅虽不长，但笔触灵活，所述地心星球之旅，在在引人入胜。谈科幻小说中令读者啧啧称奇、无以自拔的雄浑观，此作可为佳例，因为法螺先生的壮观体验每每超越了比喻、情感与概念的表述可能。[99]当法螺先生发现自己直面着无限广袤、无可蠡测的天地宇宙时，他感受了势不可挡的伟力与恐惧；种种体验令他如此震惊，竟致寻常的知识结构显得微不足



道，理性与自我的秩序也随时有解体之虞。

试看法螺先生在高山之巅，身陷宇宙伟力的漩涡时所体验的急遽狂喜与苦痛；或法螺先生灵魂与肉体极度裂解后，随之而来的五洋之下、九天之上的地心与星界分裂式的狂想旅程。如果这些片段可以吸引读者，那不仅仅是因为它们以最时新的奇观方式，传达着读者耳熟能详的道德训诫，也更是因为它们在道德资讯之外，还诉求一种至大至高的感觉，挑战读者的认知能力。是从这里道德教诲才得以展开。

在小说的第三部分，法螺先生的灵魂飞入月球，并被弹到太阳系诸星球的飞行轨迹中。他在水星上观看了造人术，“老”人经再处理变成新人，从而体验到物种进化、生生不息的达尔文观念。金星的表面则软若皮球，金银珠宝遍布，而其天空笼罩着纸一样薄的圆拱状气层。随着故事的发展，法螺先生的最后一站是奔向太阳，希望吸收其光热，以助中华。可是离着陆仅五里之遥，法螺先生因速度太快，以致错过飞行轨迹的引力，与太阳擦肩而过，终于功亏一篑。最后，他被掷回地球，如一颗流星般坠入了地中海。

《新法螺先生谭》动态的宇宙观与其说来自当时西方的科学狂想小说，不如说脱胎自本土的资源。法螺先生的灵魂从肉体躯壳的束缚中解脱出来，翱翔寰宇，不无佛教或道教的修辞（如果不是信仰的话）影射，尤其是晚清维新者喜用的激进佛教隐喻。譬如谭嗣同便宣称自己的佛学修养有助于他“超越此世，视红尘为掌玩，人身如蝼蚁之轻”〔100〕。而法螺先生凌虚御空，游于物外的描写，已近《庄子》，特别是《逍遥游》一篇所运用的超验形象。中国读者读来，想必要发出会心微笑，并尽可回想那硕大的“鲲”幻化为“鹏”，挣脱物质存在、遨游太虚的场景，〔101〕或者列子御风而行，凌驾天外的奇观。〔102〕

法螺先生造访金星时，被许多似动非动、半化石般的生物所吸引。最令法螺先生惊奇的是些尚存的原始腔肠动物的化石。



即使这些石头裂为碎块，亦仍余温灼手。法螺先生乃知这一热力是促进生物繁殖进化的动力，“大抵星球未开化之前，多因其自转一周之力，以鼓动游行之各原质，使其牵合分析，以成种种之动植矿各物。物既成形，星球之自转力不息，即其原质之鼓动游行仍不息”。[103]如果事实当真如此，那么相较之下，中国已成冷血动物之国，宁不可忧！法螺先生进一步总结道，所谓“凡物皆能进化，而靡所底止。金星球然，即地球何莫不然”。[104]

小说最后一部分，回到地球后的法螺先生在完成内层与外太空的旅行后，灵魂躯体复合为一。现在他开始钻研“动物磁气学”。这一兴趣乃因他回归沪上，看到催眠术的表演有感而发。法螺先生开始对电磁学如醉如痴。在亲眼目睹西方投资者创办的电气行业与电力工厂后，法螺先生总结道，中国人应该发展一种更为“自然”的发电方式，以对抗西方的电报电话等发明物所体现的“机械人为的”办法。他打算创办一家学校，传授如何使用“脑电”，一种由人类和谐的交感创造出来的精神感应力。法螺先生借自己发明的“脑电”，教导群众发光发热，促进生产。此一脑电之说，颇与彼时康有为、谭嗣同的仁学与电学说相呼应，值得有心人继续研究。然而法螺先生的教育事业，不意引来电信电话电灯公司的杯葛，只好草草歇手。“脑电”便一如法螺先生的狂想，在帝国主义投资利益的干涉下，只能搁置起来。

尽管法螺先生使中国走向革命之途的诸种想法，最终只能以空谈告终，小说中的四个主要意象，声、光、热、力，乃是后续几十年间，吸引中国知识分子全神贯注的大宗。鲁迅便曾期望能遇“怪鸱”，发出真的“恶声”[105]，搅扰惊醒广大的读者。在《摩罗诗力说》中，鲁迅则力主“盖人文之留遗后世者，最有力莫如心声”[106]；秉此要旨，他将自己第一本小说集题名为《呐喊》，的确切中肯綮。鲁迅又在后来一篇文章中说，“此后如竟没有炬火，我便是唯一的光”。[107]就仿佛呼应鲁迅的言辞似的，郭沫若更喊出“我们愿作太阳，照亮我们自己，产生我们自己的星



系”。[108]而就一厢情愿地融合物理学与形而上学而言，还有什么比胡适描摹的新文人形象，更让人联想到法螺先生的姿态吗？

> 我笑你绕太阳的地球，一日夜只打得一个回旋；
> 我笑你绕地球的月亮，总不会永远团圆；
> 我笑你千千万万大大小小的星球，
> 总跳不出自己的轨道线；
> 我笑你一秒钟走五十万里的无线电，
> 总比不上我区区的心头一念！[109]

这种脱胎自生活经验与狂野想象的意象混合，到了茅盾的《子夜》著名的开篇描写，达到高潮。小说开始，三个英文字“Light，Heat，Power”(光、热、力)的霓虹灯，在外国租界仓库的顶端闪烁不停。[110]光、热、力，不仅代表了中国对西洋科技、民族的总结看法，也是其踏向现代之门的必要的物质与精神条件。光、热、力是确保中国强盛的物质基础结构，是科技能量的精华，也是国民道德的体现，更是文学功能的指标。它们是中国力争上游的先决条件，与启蒙思想、原则、行动紧密相连。光、热、力一旦被全盘同化到中国现代化的词汇当中，它们就成为政治口号，激发着一代国人走向革命之路。折冲于象征性的修辞领域与经验式的科学范畴，《新法螺先生谭》以科幻奇谭的笔法道出了中国现代文学话语的先声。

四　回到未来

“未来”，作为一种叙述形式和小说主题，是晚清科幻叙事中最引人的题目之一。[111]中国传统小说的叙述形式，非常依赖历史性的话语来达到其合理性和逼真的效果。这种话语将任何主题——无论是历史事实或玄奇幻想——放在过去的文脉里，以



巩固其若有其事的真实感。通过此一历史语境所引发的“过去感”，小说与历史产生密切的关系，也才能被读者明白并信以为真。[112]晚清时期，历史小说仍属流行文类，吴趼人的小说《痛史》和《两晋演义》(1910)便可资明证。可是在晚清时期，这种历史话语失去了力量，因为过去的“过去性”已经不再是使叙述逼真的惟一方式，“未来”浮现出来，成为新的叙事诀窍。

晚清时的知识分子开始接受进化论的说法，相信事物可以直线的方式推衍，甚至朝着单一自明的结果前进。严复及其同侪所提倡的进化论、康有为关于大同社会的文献，以及孙逸仙激进的革命思想，尽管意识形态的坐标有别，却都提供了一个线性的、前进式的时间观，与传统的循环(或后退的)时间观颇有不同。[113]

晚清社会的“大叙述”(master narrative)在时序上的蜕变，可由小说叙述方法中得到有力的证明。尤其是科幻说部提供了一个重新理解时间方向和时间性(timing)的文类。看一看科幻小说的题目，例如《新中国未来记》、《未来世界》(1908)[114]、《未来教育记》(1905)、《世界末日记》、《新纪元》(1908)、《新中国》(1910)和《光绪万年》(1907)，我们就可了解彼时作者在想象中国时，不再只描写已经发生的事，更有兴趣想象将会发生的事。

梁启超的小说借未来的创造，使彼时中国作家得以站在一个新的时间脉络里，想象中国。但这一新的时间观也引发了又一重吊诡。我在下文将举例说明，晚清作家对未来如此热中，以致抢先掌握未知之数，为历史预订前景。当遥远的未来变得如此熟悉，当神秘的未知只不过是想当然的预言，晚清作家很可能已提前淘空了未来的动力。因为他们有关未来的观点，只不过是“昔日”或现时情怀的重现而已。迈向未来成了“回到”未来。他们的作品并未真正地发现一个新地带，而是中国传统时间、历史观的复辟；他们探访未来的计划，是通过对过去的幻想来进行的。甚至他们新发现的直线进行式时间，也可能只是套在传统



时间循回圈上的障眼法。也就是说，晚清文人对历史及未来的“总结”，可能只是一厢情愿，其结果只能是把现在的文化、道德观、目标和幻想投射进未来。正如我们对历史的记忆只被简化成一种——就是多个可能性中已经实现了的那一种，未来也被缩减成单一的选项。

一个极为明显的例子就是梁启超的《新中国未来记》。[115]这本小说一般被视为梁启超对自己政治小说理论的现身说法。可是要完全明白其中的政治道理，必须先探讨书里叙述的时间进程。在一篇名为《中国之唯一文学报——〈新小说〉》的文章里，梁启超评论了政治小说的形式设计：“政治小说者，著者欲藉以吐露其所怀抱之政治思想也。其立论皆以中国为主，事实全由于幻想。”[116]在《新中国未来记》中，其政治思想是在以未来为基础的幻想形式上上演的。

《新中国未来记》一开卷，便介绍1962年中国的盛况，也就是小说出版后六十年的事。书中描述大中华民主国的公民正庆祝政治改革五十周年纪念。在上海博览会上，备受尊敬的学者孔宏道——孔子第七十二代后人——应邀讲解中国如何缔造民主。他的讲座吸引了数以千计的热心听众，包括全球数百个地区的留学生。这一幕讲座的构想是如此庄严盛大，夏志清甚至将其与《法华经》开篇佛祖说法的场景相比。[117]

不少学者认为《新中国未来记》深受日本末铁广肠的政治小说《雪中梅》(1886)的影响。[118]《雪中梅》的开卷描写了2040年10月3日，日本国会在东京开议的一百五十周年纪念。[119]除了这部日本小说外，爱德华·贝勒弥的《百年一觉》的影响，亦相当明显。《百年一觉》的出版，标志着晚清时期西方科幻小说首次被引介到了中国。贝勒弥借助未来主义的修辞模式所提倡的思想，例如民族国家、社会福利制度、中央官僚制，以及“工业大军”等[120]，一定给晚清改革者留下了深刻的印象，梁启超和其老师康有为都提到他们受到《百年一觉》的形式和思想影响。[121]《新

中国未来记》第三回，写到黄克强同李去病两名士关于君主立宪制以及革命正反两面的一番舌战。已有评者指出此回采用的修辞模式，令人想起中国古代的政治论述《盐铁论》，[122]但《百年一觉》中威斯特与李德博士之间的对话形式，其对《新中国未来记》的影响亦可等量齐观。

我要强调的是，《百年一觉》对梁启超这类晚清作家的影响，主要在于此书示范了一种新的修辞语法——未来完成式叙述。这种叙述方式让作者不去处理未来可能会发生的事，而是直接假设未来已经发生了的事。梁启超本来的计划是写一套三部曲来处理中国未来不同的可能性：《新中国未来记》、《旧中国未来记》和《新桃源》。《旧中国未来记》描述一个不求改变的中国所必然导致的灾难，《新桃源》描述一群被流放的华人，如何于两百年前在一个岛屿上建立了一个乌托邦，又如何帮助他们的同胞重建中国。[123]当然这三部曲并没有完成。事实上，《新中国未来记》也只写到第五回就倏然而止。

梁启超采用了对晚清作家来说尚属新技巧的倒叙手法。[124]小说从1962年这一结尾开始，然后又从头讲起。由现存诸章来看，梁所未写出的章回乃是该小说（头与尾之间）的中间部分。孔宏道在第二回的讲座提到了1903年到1962年间的中国历史，这为我们提供了线索，告诉我们要是整个中国现代化过程得以完成的话，将会发生哪些事。根据孔先生所说，新中国的“未来”可以通过六个阶段来达到：首先是预备时代，接着是分治时代、统一时代、殖产和外竞时代，最后以雄飞时代作结。[125]以现存章节来看，小说停止在该时间表的第一个阶段。

梁启超放弃写作这部小说的因素很多，甚至包括写作途中他个人对新中国应如何建设的看法，亦有所变更。[126]晚清小说半途而废的例子，我们已经屡见不鲜。《新中国未来记》的特别之处，在于其未完成的形式，使其叙述里的时间进程变得更为复杂。这个复杂化的进程一定曾触动当时的读者，使他们既困惑

又兴奋。《新中国未来记》以“未来完成式”的叙述方法描写如何在六十年间，中国会达到光明的未来。在梁启超的小说中，未来是一种动力及目的，随着情节进展，逐渐显示其终极目标。但按照小说的结构来看，通过“未来完成式”的倒叙，未来的中国已经预先来到了。随之而来的则是如何填补“现在”与“未来”中间那段历史空当，而这段历史空当正是小说叙述未能完成的部分。小说在第五回突然终止，留下了一个叙事结构的空当，一个神秘的时间黑洞。换句话说，我们一开始就知道了故事的开端与结尾，却找不到原应承接两端的中间部分。未被写出的不单是前进式的叙述时间，还有使未来可以理解、可以达到的历史时间。

即使各种外在因素迫使梁启超放弃写完《新中国未来记》，我仍视这一未完成的写作计划为梁启超不能掌握一个新时间观念的线索。依附着“未来完成式”语气，《新中国未来记》所处理的，并非未来数十年间可能会(may)发生的情况，而是已经要(will have)发生的情况。在梁的“未来完成式”叙述中，起码隐藏着三种不同的时间表。第一，未来像是在历史另一端的神奇时刻，是历史前进动力的终极。作为预先规划好的时间表的完成时刻，未来的显现不是各种历史动力互相碰撞后凝结成新的关系，而是超越时间的神话性一刻。这样的未来不妨视为儒家思想中的终极理想，也反映出梁启超历史观的本体论。

第二，有鉴于中国在小说中所被构想成的那样一个超级强国，我们不禁怀疑这不过只是当时欧洲列强模式的翻版。从比较历史的角度看来，1962年新中国的这个“未来”，将只不过实现了1902年欧洲已发生过的现象。问题是，要是1962年的新中国只是1902年欧洲现状的翻版，那么新中国的“未来”将永远慢欧洲一步，不断重蹈西方过去(政治和经济上)覆辙而已。困于西方意识形态/政治的强权，中国所能做的，似乎总是要赶上时间前进的列车。

第三，梁启超对未来的看法，也可能是要完成一个单一的、



直线式(却不一定是革命性的)时间发展;这种直线式的模式,在儒家思想和传统欧洲思想中相当普遍,它使像梁启超这样的小说家耽于其中,无法进一步想象未来各种不同的方向,以及进化过程本身的变数。我们可以说,就算过去可以被视做是一条已经实现了的历史线索,这却并不意味着未来也一定就得按照过去所预设的情境,逐步实践。小说的名称虽然是指"新中国的未来",却不妨讽刺地理解成"新中国没有未来"。没有未来:不只是因为小说根本没有完成,也是因为在尝试建立叙述未来的意识形态和概念的模式时,小说包含了对时间展示无限可能的一种根本敌意。

在此我愿以一个寓言式的阅读方法,对梁启超这部未完成的小说再稍做引申。"未来完成式"叙事一经梁启超的开创,以后数十年间流行不辍——倒不是流行在小说叙述中,至少表面上不是,而是盛行于政治话语中。后者所隐含的时间紧迫性,比所有其他社会话语形式都来得明显。"五四"时期以后,出现了各种不同的意识形态,也都为中国的未来铭刻了一片美好前景。其中马克思主义更是一幅最具说服力的图像。在如何建设新中国的想法上,梁启超和毛泽东也许有天渊之别。可是在叙述话语的层次上,梁启超以未来完成式对中国当下问题所做的叙述"大跃进",实为中国革命的时间表,塑造了一个原型。共产革命曾经吸引了千万中国知识分子为其献身。而上述梁启超的《新中国未来记》里包含着的三种时间表,在毛泽东的神话中都有迹可寻,轮流捍卫着革命的目的论。[127]

把1942至1977年的文学说成是以"未来完成式"的乌托邦形式写成,其实是低估了文学政治的力量。我要说渗透于社会每个阶层的国家叙述,其实都是按照这一时式执行的。梁启超半途而废的《新中国未来记》中有过去、有未来,而由过去如何过渡到未来的"现在"部分,独被牺牲。该部小说的头尾俱备,中间部分却永远迷失了。毛泽东思想的执行者暗自沿袭了这种未来



完成的叙述模式，并将之转化成国家政策的指南。当小说的叙述法则被转化为施政法则时，我们所见的已经不再是简单的叙述花招。有什么比“大跃进”[128]或者“超英赶美”的口号、政策更加虚无缥缈呢？

受《新中国未来记》激发灵感而出现的众多作品中，陆士谔的《新中国》(1910)堪称最完整的例子。该小说又名《立宪四十年后之中国》，描述叙事者于1950年造访在各方面都已繁荣昌盛的中国。发达工业开创已久；高等教育遍地开花；妇女享受与男人同样的权利；外国租界已无影无踪；而且西藏也已成为中国之一省。对“新中国”的居民来说，旧中国的社会丑恶听起来一如杜撰的小说；困扰他们的惟一问题竟是国家财富过剩。该小说技巧地以梦为框架，为叙事的狂想内容做了开脱。

另外春帆的《未来世界》(1908)虽有堂皇书名，但丝毫不见“未来”如何开展。小说沿用古典说部的公式，仅以维新立宪等主张敷衍其上，并不能带给读者新意。吴趼人的《光绪万年》也有类似问题；他想象未来君主立宪后的一切美景，却难逃眼下事物的窠臼。诚然科幻小说的未来，说穿了都是现实的倒影延伸，有“远见”的作者还是能化腐朽为神奇，挑动读者的想象及欲望。

由是观之，碧荷馆主人的《新纪元》[129]则颇可一论，它描写的是中国与西方列强之间一场未来的世界大战。这部小说所设定的时间是1999年。此时中国国力强大，早已改用立宪政体，中央地方皆有议院，政党会社自由设立。各国的租界早于六十年前收回，蒙古、西藏、新疆也已建省。科学技术与政治的发达，已使中国回复以往的世界霸主地位。全中国的人口，计达一千兆！单是常备、后备军人，即有六百万。中国早非世纪初的老大帝国，而成泰西各国所隐隐担忧的新“黄祸”了。碧荷馆主人还撰有小说《黄金世界》(1907)，描写世纪转折时期华工赴美的遭遇。尽管该小说揭示了海外华工悲惨的境遇，但它仍旧以狂想



作结:华工开拓螺岛,成为华夏移民的乌托邦。碧荷馆主人在《新纪元》中更进一步,径直将那一乌托邦移回中国,并将中国想象成禀赋世界超级霸权的国家。

《新纪元》刊行的年份是1908年,大清帝国倾覆的最后阶段已经开始。庚子事变八年后,中国仍勉力从政治与军事的惨败中恢复过来,其经济生产力与社会稳定性已跌到新低点。慈禧太后与光绪皇帝之死,非但未能结束漫长的宫廷动乱,反而使帝国的未来更形黯淡。为暂缓改良派如山的压力,朝廷勉强同意设立议会的安排,而形形色色的革命活动正风起云涌。[130] 与此同时,日本的迅速发展,以及它在1904至1905年日俄战争中的胜利,更促使中国士人如是发问:如果日本在日俄战争中的胜利,代表了其现代化过程中一个决定性的时刻,那么,中国的转捩点何时莅临?

《新纪元》所要处理的正是中国与西方强国间的一场世纪之战。小说始于匈牙利的一场内战。匈奴裔的黄种人与欧裔的白种人的斗争已是旷日持久。虽然黄种族裔构成了匈牙利人口的大半,但欧裔的白种人却能形成对抗力量,因为他们有欧洲近邻的支援。

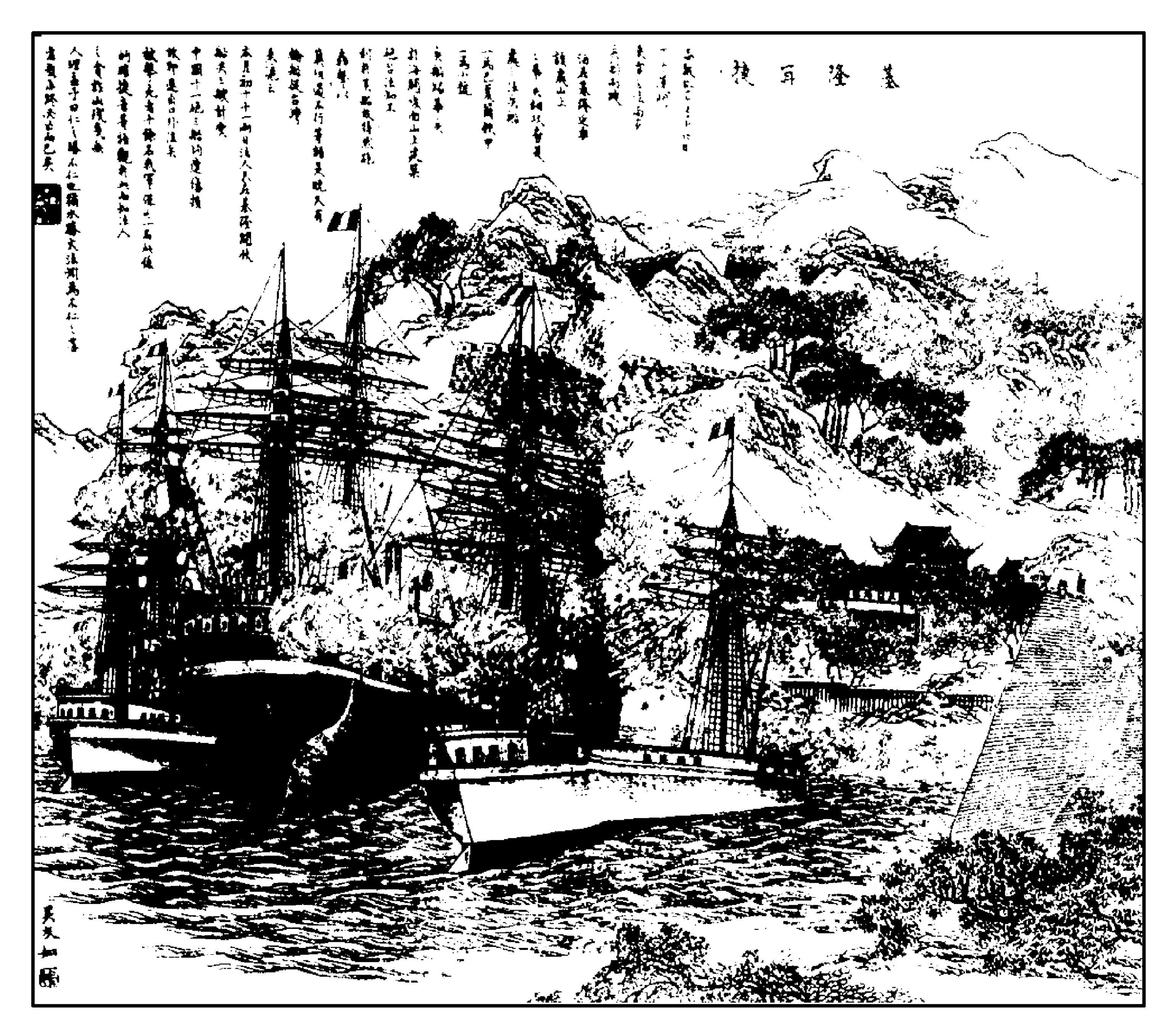
时间是整篇小说的核心问题。两族战事之爆发,缘于匈奴裔黄种人与欧裔白种人为了采用黄帝纪年,还是采用基督教纪年而发生冲突。有关纪年的论争迅即发展为一场内战。当欧裔白种人占了上风之后,匈奴裔黄种人转身向中国求救。中国方面以寡敌众,却毫不忧惧。事实上,是中国托言保护黄种匈裔人民,出兵入驻匈国,而先挑起战端的。当年的被侵入者现成入侵者,这可真是风水轮流转了。这一举措触发了欧洲白种人的大联盟,参战国包括英国、德国、俄国、法国、瑞典、丹麦、挪威、葡萄牙、西班牙和义大利。由于事关世界黄、白人种日后的福祉,一场内乱迅速演变为世界大战。

《新纪元》的作者将时间之战(两种纪年之战)视为小说的核

心，值得进一步探讨。正如小说所示，纪年绝非中立的测量时间的方法，而是一种饶有意义的时间策略，重组且重新确定着我们对过去与未来的感知。时间被衡量、编年、记载、情节化、历史化与“空间化”的方式，往往承载着政治、意识形态与宗教权力相互冲撞的痕迹。匈牙利这个中欧国家早在一千五百年前遭到第一次黄祸——匈奴人（Huns）的入侵——在《新纪元》中又成为黄白人种的战场，因此极具暗示性。[131] 作为中国与西方、黄种人与白种人、殖民者与被殖民者之间遭遇的所在，匈牙利注定要成为东、西方时间之争的战场。

随着故事的发展，华工移民在美国西部建立了自己的国家：西中华共和国。此外他们还攻占了巴拿马运河。此举震撼了美国政府，并驱使美国寻求与欧洲势力联合反华。与此同时，澳洲的华工亦建立了自己的国家。碧荷馆主人写战争中的中国将士一齐用命，全世界五大洲的华侨，包括一群住在婆罗洲外海底的侨胞，也空前大团结为祖国助威。[132] 有趣的是，土耳其和埃及这两个近东国家尽管未加入黄种人的联盟，却有效地阻止了希腊、瑞士、罗马尼亚和南斯拉夫对欧洲联军的支援。而中国与欧洲最后的决战，发生在苏伊士运河附近。

为反击白人欧洲联军，中国皇帝启用退隐的海军大将黄之盛，任命他为中国海军的元帅。黄元帅智勇双全，闻名遐迩；他之所以提前告退，是因为自己的改良方案为保守派所拒斥。既然中国面临来自西方前所未有的威胁，黄之盛当然义不容辞，便受命天子，率部反击。他统领全副武装的舰队，与外国海军在中国南海打上了第一仗。随着战事的发展，双方交战的场地转移到印度洋，再移到红海，最后则会师义大利附近的亚得里亚海。《新纪元》的史诗规模所表现的，就仿佛昔日蒙古人征服欧洲事迹的海战版。



黄之盛被描绘成临危受命、扫荡叛军的民族英雄，这样的叙事安排令人想起传统军事演义如《薛仁贵征东》等的情节。不过我认为《新纪元》在重组幻想叙事传统与时间图式时，更像是国际版的《荡寇志》。上文提过，《荡寇志》的特色乃是熔科幻与神魔主题于一炉。《新纪元》的作者碧荷馆主人玩弄、篡改不同传统的幻想元素，较俞万春只有过之而无不及；小说中神魔人物让位于超级科学家，新发明的武器取代了巫术魔法。统率中国海军的黄之盛元帅有勇有谋，自不待言。难得他性好先进科技，因此引进许多新鲜武器，蔚成奇观。据说黄的恩师乃是水文学与热工学专家。黄的夫人和兄弟亦分别是电学行家与冷光学高手。前此被视为稀奇的大气球、潜水艇，在《新纪元》里则是成群结队出动，成为普通装备。除此之外，碧荷馆主人还引介了二十多种新发明。在他笔下，黄之盛以海战知觉器（雷达?）、洋面探



险器(声纳?)大破敌舰水雷,又以日光镜引火烧毁敌方船舰。我们同时也看到水上步行器、避电衣、流质电射灯、泅水衣、软玻璃眼镜等轻便军事用具,广被采用。

可是当作者描述埃及潜水艇由鳄鱼牵引,中国海军仍以信鸽传讯时,《新纪元》似乎又陡然间反转到《荡寇志》的世界,在后者那里,可怕的奔雷车乃由马匹拉动。不过对晚清当时的读者而言,最重要的机器还是时间本身——此处的时间乃是未来。诚如上文所论,晚清科幻小说处理的现在与未来之间,总存在着一个神秘的空当,在那个空当里,关于中国的一切都已被反转;就在此时与彼时之间,中国已从一个倾颓的帝国转变成一个超级强国。如同《新中国未来记》中未来完成式的叙事一样,《新纪元》告诉我们,到 1999 年,中国"将会已经"成为世界的主宰力量。中国的变形记预先假定了一架非同寻常、无影无踪的时间机器,该机器有能力将当下的万事万物转化成面目全非的崭新面貌。

在黄之盛元帅的统领下,中国海军节节胜利。欧洲军队不敌,乃使用秘密武器,一种剧毒的绿(氯)气。此物果然了得,立时挫败中国海军。计穷之时,黄之盛的对策完全遵循着传统军事演义的标准公式:弟子不敌,求师脱困。他紧急拜望一位九十高龄的科学家刘胜祖。刘曾师从义大利名家研习化学,他为弟子黄之盛提供了最新的发明物:一小瓶气体能将两百立方码的海水转化成一百五十万立方尺的氢气和氧气。关键之处在于,中国海军将海水分解成可燃气体后,可以凭借海上火攻,将钩连一处的欧洲战舰烧个干净。

为实行这一秘密计划,黄之盛派遣水陆两栖将士,将魔水洒入欧洲战舰停泊的海域。与此同时,他又分派一个气球夜间飞临海域上空,凭借"离体电力灯",点燃海水中奔涌而出的氧气。此一水底、空中攻势,化水为火,再配合上述日光镜,果然造就海上大火,终于大败欧洲联合舰队。欧洲舰队四十多艘战舰毁于



一旦，七万六千名海员丧身火中。

比照晚清中国屡战屡败的历史实况，小说中中国大败欧洲海军的壮举，真要令群情振奋。此役是整个战争的转捩点，虽发生于1999年，读来倒有些《三国演义》赤壁之战、火烧曹军的味道。当年曹操的水军拥八十三万之众，准备击垮刘备、孙权统领的弱小水军。扬子江（长江）之上一决雌雄之际，神机妙算的诸葛孔明设祭坛，借东风，火烧曹军战舰无数。[133]《新纪元》的未来之战，奇特地重述了公元2世纪的一场水战。科幻小说的未来总也抛不下过去，信然。

印度洋惨败之后，欧洲联军又在空中气球战中接连受挫。中国海军乃从印度洋挥师红海，随即准备穿越苏伊士运河，乘胜追击。一名比利时科学家麦克自告奋勇，加入欧洲联军，并奉上自己的发明物——无形电气墙。不管敌军在哪里，只要撒上气态药剂，就会树起无形电气，发挥威力。但小说最后，这少数敌军的负隅顽抗，却被另一种有毒的气体炭气所破解。黄之盛元帅的反攻计策乃是让将士披挂“避电衣”。再加上埃及方面训练有素的鳄鱼牵引的潜水艇，以及黄夫人祭出的追魂砂（此砂的特异成分能放出比X光更强的射线），中国军队终于歼灭所有敌人，大胜欧盟。

《新纪元》的结尾，欧洲各战败国与中国签署和平条约，割地赔款、设立租界。所有民族都要同中国一样使用黄帝纪年。中国还将控制新加坡、锡兰、孟买等海港、苏伊士运河以及亚得里亚海。碧荷馆主人告诉读者，其时为黄帝四千七百零九年，西历两千年。中国的“新纪元”于焉开始。

就其借助玩弄时间、重新肯定中国的政治权力这一层面而言，碧荷馆主人的《新纪元》与俞万春的《荡寇志》不无相通之处。《荡寇志》将鸦片战争后的中国投射回赵宋王朝，而《新纪元》则将中国一雪庚子之辱的时机设于西历21世纪（或者黄帝四千七百零九年）。两部小说皆以精心策划的年代误植，反转着当时中



国多难的命运。但我认为这种做法反而使小说家对中国实际状况的焦虑跃然纸上,因为这现状毕竟只能在狂想时间的语境中暂时舒解。俞万春想象的有宋一代已然战胜自己,超越历史;而碧荷馆主人所虚构的中国只是换了一个名字的欧洲列强翻版。除开明显的种族与纪年问题外,碧荷馆主人还试图追随当时的欧洲模式,重塑一个世界超级殖民的权力神话。当中国在2000年"已将"赢得世界大战的胜利,其所作所为乃是兼并近邻,与战败国签订不平等条约。这冉冉升起的新纪元,因此不过是大家耳熟能详的历史重演。《新纪元》所讲述的是一种国家复仇主义:它要报复西方列强施加于中国的诸种凌辱。然而这一复仇主义只能以模仿的方式来践行,即,它把中国想象为西方列强。采用欧洲帝国主义最明显的特征,并以先进的武器和技术做支撑,这正是中国当时准备要(was about to)做的事。

我曾经指出梁启超《新中国未来记》中隐含着三种类型的未来:对中国过去神奇时刻的狂想式重申,对欧洲列强模式的迟到翻版,以及一种单一直线式时间轨迹(而不是一种同时包含潜在多样性的时间轨迹)的投射。碧荷馆主人的《新纪元》与《新中国未来记》共用这三种时间类型及其相关的道德政治意涵。在《新纪元》中,新中国乃是一军事强国,甚至以保护海外子民、维护黄帝纪年为由,准备悍然发动一场黄祸。相形之下,《新中国未来记》中的儒家君主立宪,则被展望成中国寻求现代性的最后阶段;一个新的文化中国已然确立,并制伏了其他任何一种文化。虽然两部小说的概念框架有所不同,但它们共用着同样的关乎未来的修辞比喻。

这两部小说又与《月球殖民地小说》以及《新石头记》中关于时间和历史狂想的另一层面,形成了对话关系。如果说《月球殖民地小说》与《新石头记》中的"未来"被想象成一种迷失与漂泊离散的状态,那么《新纪元》与《新中国未来记》中的"未来"却具有一种超越的能力,可以拯救当前的困境于水火之中。梁启超



将他笔下“新中国”的天启时刻设置在1962年。历史的后见之明告诉我们，那个年份，大跃进、三年自然灾害刚告一段落〔134〕。1962年所表露的迹象非但没有梁启超所构造的文化中国的景观，反而直指另一场空前政治动乱将要来临：文化大革命。我们又从《新纪元》里得知中国将会在1999年脱胎换骨，迈入一个神奇的时刻。到了21世纪的今天，“中国可以说不”那样的民族主义，似乎仍在蠢蠢欲动。

如果说晚清小说今天仍吸引着我们，那并非因为它在预期变幻莫测的历史时，尚未竟全功，而是因为那潜在于小说叙事中的关于时间与未来性的话语形式，从漂泊离散到集权中心，仍一如既往地寄寓在中国政治意识的某个角落，其情状恰似晚清时代。在重新测绘中国“未来”神话时，我们因此意识到当下的测绘行为，仍是昔日探险历程的延续。

注　释

〔1〕 鲁迅是在日本仙台医学院就读时，译介这部小说的。他以日文译本为蓝本。该译作最初连载于《浙江潮》，并于1906年付梓。参见Wu Dingbo，“Looking Backward: An Introduction to Chinese Science Fiction”，in Wu Dingbo，Patrick D. Murphy p. xiv.据说1904年鲁迅还翻译了其他两篇科幻作品(或论文)：《北极探险记》与《物理新论》。然而这两篇皆成佚作。参见公盾：《科学文艺史上永不凋谢的鲜花——读鲁迅译的儒勒·凡尔纳的两本科学幻想小说》，收入黄伊，第2—7页。

〔2〕 鲁迅：《〈月界旅行〉辨言》，收入《鲁迅全集》十，第151—154页。

〔3〕 在《中国小说史略》中，鲁迅以三种文类讨论晚清小说：狭邪小说、侠义公案小说与谴责小说；参见第319—368页。

〔4〕 “科学”(science)的字面义是分科目的研究，该词直接借自19世纪晚期的日文词汇。日文该词最初由日本学者西周(1829—1897)所创造。对该词在晚清思想语境之运用过程的讨论，参见汪晖：《赛先生在中国的命运》，第68页。亦参见Matthew，chap. 1.

〔5〕 此一倾向之最强有力的宣示，可见于周作人的《人的文学》与茅盾的



《自然主义与中国现代小说》两篇文章；参见我在 *Fictional Realism in Twentieth-Century China* 中的讨论，第69—77页。

〔6〕 近期界定该文类的多种尝试中，Carl D. Malmgren（pp. 140-141）将科幻奇谭描述为"调和科幻小说与幻想故事两者之特征的一种不稳定的混杂文类。虽然科幻小说的世界会引介陌生的因素，进入其人物（actants）与主题的系统……但无论是这陌生的因素，还是这因素得以铭写的世界，都不会违背自然规则与科学的认识论……而科幻奇谭的世界里面，人物或者主题则预先假定至少有一次对自然规则与经验事实的蓄意而且明显的僭越，只不过它为这一僭越提供了科学的依据，并显然将其话语奠定在科学方法与科学必然性的基础上。"

〔7〕 汪晖：《赛先生在中国的命运》。亦参见其《梁启超的科学观及其与道德、宗教之关系》；以及 Reynolds。18、19世纪，西方科学技术被引介到中国的概况，参见叶晓青：《近代西方科技的引进及其影响》，收入龚书铎，第507—530页。全面概括晚清对西学接受状况的论著，参见熊月之。

〔8〕 Scholes，pp. 45-77.

〔9〕 Malmgren，p. 169.

〔10〕 Suvin，pp. 3-32.

〔11〕 Parrinder，"Science Fiction and the Scientific World View"，in idem，pp. 67-88.

〔12〕 Mark Rose，p. 20.

〔13〕 Fredericks，p. 37.

〔14〕 Ibid；亦参见 Todorov，pp. 24-41.

〔15〕 鲁迅：《〈月界旅行〉辨言》，收入《鲁迅全集》十，第152页。

〔16〕 对威玛共和国时期科幻小说与狂想小说其政治用途的讨论，参见 Fisher.

〔17〕 徐念慈：《小说林》出版之序《小说林·缘起》；转引自时萌，第46页。

〔18〕 有鉴于该问题的复杂性，我无意在此图解作为中国叙事文类的狂想小说的谱系。已有学者对此做出了细致的研究，譬如 Kenneth J. DeWoskin 与高辛勇，两人分别论及了该传统的独特层面；参见 DeWoskin，"The Six Dynasties *Chih-kuai* and the Birth of Fiction"，in Plaks，*Chinese Narrative*，pp. 21-52；以及 Kao，pp. 1-51. 近期对中国幻想叙



事传统的审查，参见俞汝捷。

〔19〕 鲁迅，*A Brief History of Chinese Fiction*，p. 187-219.

〔20〕 参见 Zeitlin，chap. 1.

〔21〕 对于促成清末民初新的科学话语兴起的变动中的知识型的讨论，参见汪晖：《赛先生在中国的命运》。

〔22〕 参见王斑对"雄浑观"的界定，它是"一种话语动力，一种心理机制，一个令人震惊的形象，一幅宏大的身体意象，或者从最底层之消沉沮丧上升到最高妙之图景的一种压倒式以及高扬性的体验。经由这些过程与意象，无论何等与人类相关的痕迹或意味——食欲、感情、知觉、官能享受、想象、恐惧、激情、色欲、利己之念——皆被荡涤或者压抑，以至于所有太人性的东西皆以一种暴力形式，被升华到超人甚至非人的领域。"(Ban Wang，p. 1)

〔23〕 俞万春，第 631 页。

〔24〕 《封神榜》作于明末，此书原撰者大概为许仲琳(约逝于 1566)，或是陆西星(1520—1601?)。

〔25〕〔26〕 俞龙光：《识语》，见于俞万春，第 1044 页。

〔27〕 按照王尔敏的说法，至少有六十六名士人、官员有名可查，公开支援要追随西方模式，强化中国的军事力量，而且至少有二十二部著作论及如何发明、改进、制造西式武器与军事器械；参见《十九世纪中国士大夫对中西关系之理解及衍生之新观念》，收入王尔敏：《中国近代思想史论》，第 6—7 页。

〔28〕 参见袁英光与桂遵义，第 81—99 页。

〔29〕 Leonard；亦参见王尔敏：《中国近代思想史论》，第 6—7 页。

〔30〕 参见袁英光与桂遵义，第 127—131 页。

〔31〕 在《圣武记》中，魏源提倡"以夷制夷"的观点；参见《武事余记——军政篇》，收入魏源：《圣武记》第十四卷，第 545 页。这一思想在《海国图志》中得以充分推断；参见袁英光与桂遵义，第 128—129 页。

〔32〕 Todorov，pp. 75-91.

〔33〕 参见袁珂，第 63 页；亦参见俞汝捷，第 66 页。

〔34〕 此篇作品见于王嘉：《拾遗集》；转引自俞汝捷，第 60 页。

〔35〕 更详赡的资讯，参见 Needham；Temple，特别是第十一部分对战事的谈论，第 214—249 页。将宋朝描述成"中国古代科技发展的高峰"

的全面论述，参见《中国科学文明史》，第 399—514 页。

〔36〕 俞万春，第 631 页。

〔37〕 譬如参见 Temple, pp. 214-249.

〔38〕 俞万春，第 633 页。

〔39〕 同上，第 678 页。

〔40〕 参见 Reynolds, p. 45. 亦参见王尔敏：《清际知识分子的中体西用论》，收入《晚清政治思想史论》，第 51—71 页；以及薛化元，第 11—39 页。

〔41〕 这现象亦类似于如下的神话：阿拉伯人除了守成之外，对西方的现代科学贡献甚微，而欧洲人却也不无遗憾地缺乏欣赏他们自己（希腊）传统的兴趣。事实上，阿拉伯人乃将印度、希腊与中国的知识源泉汇总起来，并且为某一种实验方法做出了自己的贡献，正是这一方法，使现代科学成为今天的样子。Xiaobing Tang 在他的评论里怀疑《荡寇志》有科幻小说的因素，而以传统神魔小说视之，显然未曾读过此书。书评见 *Harvard Journal of Asiatic Studies* (1998), p. 627.

〔42〕 参见欧阳健：《从〈薛丁山征西传〉到〈年大将军平西传〉——谈讲史与神怪因素的杂糅及神怪小说向科幻小说的过渡》，收入《明清小说采正》，第 456—468 页。

〔43〕 譬如参见《硕鼠》，收入《诗经全译》，金启华译（台北：中华书局，1972 年），第 240—241 页。

〔44〕 当时的主要杂志，例如《新小说》、《月月小说》、《小说林》，以及《绣像小说》，都连载科幻小说。

〔45〕 该小说最初在 1905 年连载于《南方报》，后来由改良小说社于 1908 年付梓。我所使用的版本是中州古籍出版社刊行的（郑州，1986）。

〔46〕 关于《石头记》中灵石神话的更彻底的研究，参见 Wang Jing, *The Story of Stone*, *chaps*. 2-3.

〔47〕 李提摩太将《百年一觉》翻译成中文缩简本。《百年一觉》在 1891 至 1892 年以连载方式在《万国公报》上发表，1894 年由广学会出版成书。该部作品在 1904 年以绣像小说形式再版，重新命名为《回头看》。《百年一觉》的出版，标志着晚清时西方科幻小说首次来到了中国，继贝勒弥后，凡尔纳和威尔斯这类作家亦被引入中国，以《月界旅行》至《月球第一人》等作品，赢得读者欢迎。贝勒弥提倡的思



想，例如民族国家、社会福利制度、中央官僚制，以及“工业大军”等，一定给晚清改革者留下了深刻的印象，梁启超及其老师康有为都提到他们受到《百年一觉》的形式和思想的影响，《百年一觉》一书更详尽的分析见于 Kumar，pp. 132-167.

〔48〕 陶潜：《桃花源记》。

〔49〕 《老子》，第八十章。

〔50〕 吴趼人：《新石头记》，第 235 页。

〔51〕 凡尔纳的作品被译成中文的还有：《空中旅行记》(1903)、《幸运的比甘》(1903)、《环游月球》(1904)、《没有名称的家庭》(1905)，以及《秘密海岛》(1905)。见 Wu Dingbo and Murphy，p. xiv.

〔52〕 吴趼人：《新石头记》，第 193 页。亦参见黄锦珠：《一部创新的“拟旧小说”——论吴沃尧〈新石头记〉》。

〔53〕 同上，第 193—194 页。

〔54〕 同上，第 274、284、292 页。

〔55〕 同上，第 175 页。

〔56〕 同上，第 305 页。

〔57〕 关于吴趼人参与这次运动的资料，见王立言：《新石头记》序，第 8 页。

〔58〕 “格致”源于儒家经典《大学》，在“科学”二字正式采用以前，是指科学的概念和实行。

〔59〕〔60〕 吴趼人：《格致》，收入其《我佛山人文集》八，第 292 页。

〔61〕 Hao Chang，Chinese Intellectuals in Crisis，p. 56.

〔62〕 Ibid.，pp. 25-35.亦参见金观涛与刘青峰；以及李泽厚，第 228—235 页。

〔63〕 Hao Chang，Chinese Intellectuals in Crisis，pp. 56-57.

〔64〕 Ibid.. 另见高征农：《中国佛学与近代哲学》，收入龚书铎，第 229—244 页。

〔65〕 康有为，第 38 页。

〔66〕 Hao Chang，*Chinese Intellectuals in Crisis*，pp. 33-35；李泽厚，第 228—235 页。

〔67〕 “以太”这个概念在中国亦有根可寻：新儒家“气”的概念由以“气”(物质力量)为本的单一主义者张载和王夫之的传统演变而来。见





Hao Chang, *Chinese Intellectuals in Crisis*, pp. 81-89;李泽厚,第 109—123 页。

〔68〕 谭嗣同:《仁学》,收入《谭嗣同全集》,第 121 页;张灏,第 87—130 页;另见李泽厚,第 228—250 页。

〔69〕 吴趼人:《新石头记》,第 3 页。

〔70〕 Schwartz, pp. 91-139.

〔71〕 Hao Chang, *Chinese Intellectuals in Crisis*, p. 36.

〔72〕 "天"这个字,可以解作"九重天"、"至高无上的神"以及"一种不是创造出来的组合物质";见 Schwartz, p. 96. 另见 Hsiao Kung-chuan, "Kang Youwei' s Excursion into Science: Lecture on the Heavens", in Lo Jung-pang, pp. 375-397.

〔73〕 吴趼人关于"情"的哲学,在《恨海》中得到最明显的体现。在欢迎晚清的思潮时,吴趼人将爱的含义从浪漫感情的层面,扩展到爱国的层面。参见《恨海》,收入吴趼人:《我佛山人文集》;亦参见韩南为自己所译的该小说英译本撰写的导言,收入 Hanan, trans., *The Sea of Regret*, pp. 1-14.

〔74〕 吴趼人:《新石头记》,第 318 页。

〔75〕 同上,第 319 页。

〔76〕 同上。该诗的译者至今不详。

〔77〕 海天独啸子,第 471 页。

〔78〕 参见《西游记》,第五十四回;《镜花缘》,第三十五至三十六回。

〔79〕 海天独啸子,第 478 页。

〔80〕 同上,第 481 页。

〔81〕 该小说于 1904 至 1905 年连载于《绣像小说》。我选用的是广雅出版社的版本(台北,1984)。

〔82〕 鲁迅:《〈月界旅行〉辨言》,收入《鲁迅全集》十,第 151 页。

〔83〕 荒江钓叟,第 4 页。

〔84〕 参见 Widmer.

〔85〕 荒江钓叟,第 198—199 页。

〔86〕 孔子:《论语·公冶长第五》。

〔87〕 参见 Bongie, pp. 1-32.

〔88〕 例如参见笔者在 *Fictional Realism in Twentieth-Century China* 中的讨



论，第四章。亦参见笔者的《出国·归国·去国——“五四”与三、四〇年代的留学生小说》，收入《小说中国》，第237—247页。

〔89〕　王德威：《出国·归国·去国》，第246页。

〔90〕　“法螺”，乃一巨大海螺壳，可用于佛教礼仪中的乐器，或军事行动中的号角。该小说最初于1905年由小说林社付梓。亦参见武田雅哉。

〔91〕　岩谷小波，笔名岩谷末雄，主要因儿童故事和戏剧而知名。其父有意让他成为一名医生，并要他在孩提时代便开始学习德文。当岩谷小波的兄长赴德留学时，他送给岩谷一本德国童话集，此书乃是岩谷未来发展的影响之源。

〔92〕　参见武田雅哉，第316页。

〔93〕　徐念慈，第2页。

〔94〕　同上，第3页。

〔95〕　同上，第6页。

〔96〕　Schwartz, pp. 237-247.

〔97〕　徐念慈，第19页。

〔98〕　Reynolds, pp. 40-43.

〔99〕　“雄浑观”一直是美学与哲学话语的主要论题之一。我使用该词，意思是指超过生活范畴的某种比喻或场景的呈现，它能够冲决人类狭隘的感官局限，而具有史诗般的或超自然的比例与规模。譬如参见Weiskel.与此同时，我也注意到近期有关“雄浑观”之话语的“解构转向”，即“雄浑观”被视为西方历史中的一股破坏力，一种危机四伏的情境，它颠覆了主体的表述能力及其认知潜能，参见利奥塔（Jean-François Lyotard）的界定，Lyotard, p. 79.亦参见Wang Ban, chap. 1.

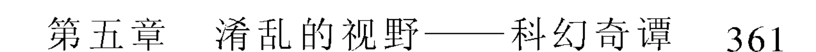
〔100〕　谭嗣同；转引自李泽厚，第281页。

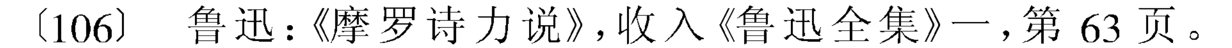
〔101〕　譬如参见“北冥有鱼，其名为鲲。鲲之大，不知其几千里也；化而为鸟，其名为鹏。鹏之背，不知其几千里也；怒而飞，其翼若垂天之云。是鸟也，海运则将徙于南冥。南冥者，天池也。”

〔102〕《列子·黄帝第二》，第45页。

〔103〕〔104〕　徐念慈，第31页。

〔105〕　对鲁迅借用“怪鸱”意象的进一步讨论，参见笔者的文章：《“真的恶声”？——鲁迅与当代大陆作家》，收入《众声喧哗》，第185—197页。




〔106〕 鲁迅:《摩罗诗力说》,收入《鲁迅全集》一,第 63 页。

〔107〕 鲁迅:《随想录·四一》,收入《鲁迅全集》一,第 325 页。

〔108〕 郭沫若:《我们新文学运动》;转引自刘再复,第 144 页。

〔109〕 胡适:《一念》,收入《胡适作品集》二十七,第 83 页。

〔110〕 参见我在 *Fictional Realism in Twentieth-Century China* 中的讨论,第 60 页。

〔111〕 对 19 世纪末,未来概念如何传入中国的问题的讨论,参见 Lee Leo, "In Search of Modernity".

〔112〕 参见拙作,"Fictional History/Historical Fiction".

〔113〕 李泽厚,第 530—531 页。

〔114〕 以春驹的《未来世界》为例,作者虽然声称要揭露未来中国社会可能会发生的问题,却并没有结构出一个与当时世界不同的境界。我们所见不过是眼前的老问题,套以未来的标签而已。吴趼人的《光绪万年》亦有同类的问题。那个故事以 1875 年为背景,讲述君主宪制一万多年以后,中国的繁荣盛况。

〔115〕 该小说最初在 1902 年连载于《新小说》。

〔116〕 梁启超:《中国之唯一文学报——〈新小说〉》,转引自夏晓虹,第 65 页。

〔117〕 C. T. Hsia, "Yen Fu and Liang Ch'i-ch'ao as Advocates of New Fiction", pp. 251-254;亦参见夏晓虹,第 223—235 页。

〔118〕 C. T. Hsia, "Yen Fu and Liang Ch'i-ch'ao as Advocates of New Fiction," p. 251;亦参见夏晓虹,第 232 页。

〔119〕 C. T. Hsia, "Yen Fu and Liang Ch'i-ch'ao as Advocates of New Fiction", p. 252.

〔120〕 参见 Kumar, pp. 143-156.

〔121〕 夏晓虹,第 53—54 页。

〔122〕 在 1903 年总批该小说第三回时,狄葆贤(梁启超的化名)最先提到《盐铁论》的影响。参见 C. T. Hsia, "Yen Fu and Liang Ch'i-ch'ao as Advocates of New Fiction", p. 254.亦参见陈平原:《中国小说叙事模式的转变》,第 187—191 页。

〔123〕 参见夏晓虹,第 59—60 页。

〔124〕 使用倒叙法最有名的例子,是吴趼人的《九命奇冤》(1905)。参见



胡适:《五十年来中国之文学》,收入《胡适作品集》八,第28—29页;亦参见 Gilbert C. F. Fang (方梓勋), "Time in *Nine Murders*: Western Influence and Domestic Tradition", in Doleželová-Velingerová, pp. 116-128.

〔125〕 梁启超:《新中国未来记》,第一回。

〔126〕 夏晓虹,第71—72页。

〔127〕 毛泽东思想话语的兴起,参见 Apter 与 Saich 近期的研究。

〔128〕 对"大跃进"之兴起的细节,参见 Hsü, pp. 652-657.

〔129〕 该小说于1908年发表于《小说林》。作者的身份至今未详。

〔130〕 Hsü, chap. 17.

〔131〕 作者一定知道匈牙利人使用的语言乃是马札尔语,而匈牙利的基本居民马札尔人晓得他们最初来自北亚。再说,匈牙利是蒙古人——欧洲神话中最可怕的黄祸——所征服的最西的区域。

〔132〕 碧荷馆主人,第521页。

〔133〕 《三国演义》,第五十回。

〔134〕 Hsü, chap. 27.



第六章　归　去　来
——中国当代小说及其晚清先驱

- 新狎邪体小说
- 英雄主义的溃散
- “大说谎家”的出现
- “新中国”的遐想

本书对晚清四种流行的小说文类——狎邪小说、谴责小说、侠义公案和科幻奇谭——做了初步解读。在有限的篇幅内，我并未尽详这些课题潜在的可能，也无法完整勾勒中国现代小说兴起时的种种面貌。因此，我无意在此为晚清小说现代性的范围匆促下定论；我认为更多的研究尚有待展开。总结本书，我毋宁想要转向当代，观照中国文学如何又回到了一项未竟的志业——发明“现代”，虽然这一志业其实早在晚清即已开始。如果晚清小说代表着被压抑的现代性的一端，那么这被压抑的现代性为何，又如何，在20世纪末，又重新浮出历史地表？倘真如此，那么将清末与20世纪末的小说联系起来再做解读，对阅读以“五四”为基准的现代性话语又有何种冲击和影响？这种读法又会怎样有助



于我们重新思考中国现代性——从晚清(“前现代”？或诸种“现代性”蓄势待发的阶段？)到“五四”(现代？单一现代性的局限？)再到20世纪末(后现代？多元现代性再一次的绽现？)——的各种切入点？

对中国现当代文学研究而言，重读晚清小说，至少可以使三个理论命题尖锐化。第一，我将20世纪末的中国小说与晚清小说结合起来，所要凸显的不仅仅是两个时段在历史环境、政治动机，或者形式实验上浮面的相似处。当代中国所经历的社会文化转型，混乱之处，自然令人回想到晚清的状况——历史阴魂不散，似乎又在重演。但我的看法要比这种论点更富争议性。我所关注的与其说是历史重复的可能，不如说是历史重新被讲述的可能。也就是说我更关注透过什么形式，过去与现在得以相互印证观照。

将20世纪末与晚清的小说并置一处观之，我无意重弹历史因果律的老套，或回应某种决定论或目的论。与这些僵化的观念恰恰相反，我意在发掘更多的线索与痕迹，以期重新辨识中国现代文学形成过程的复杂性。将晚清小说与20世纪末的中国小说比对，因此具有一个寓言向度。它直指如下问题：倘若20世纪末的中国文学再现了晚清文学的某些特征，那么这是否意味着中国现代文学仍“去古未远”？是否文学现代化的尝试在“五四”之后绕了一个大圈，重又回到了百年前的起始处？

第二，通过在晚清与当代中国小说间建立一种对话关系，我并不打算推翻“五四”典范，以便以新的典范取而代之。我们对“现代”的思考与实践，一向由“强势”的模式——如颠覆、典范变化与革命等——所垄断。但为了加速“新”观念的到来，超越或打倒旧时段、旧权力或旧文类的种种乌托邦冲动或行动，已经在现代中国留下了累累伤痕。我在此处所运用的方法不再重蹈“征服”与“推翻”这一类窠臼，而是强调不同时段与不同文类间



持续不断的交通往来的消长互动。

20世纪中国文学研究的两个重镇，夏志清与普实克，不约而同地将他们分析的基础，放置在晚清甚至更早时段的文学传统中。[1]对他们来说，中国文学的现代性并不落实在新、旧文学表面的断裂上，而是体现在两者扭曲错综的协商间。不过夏志清与普实克对晚清文学的探究，仅启发了为数有限的后继者。[2]相形之下，历史学家却已经描绘了一幅更加复杂的观念变迁与政治转化的图谱，这些转变皆产生于晚清知识界寻求现代性的尝试当中。史华慈、柯文与张灏的著述，[3]仅是最明显的例子。他们都看出晚清不仅是中国现代性兴起的准备阶段，它其实见证了诸种观念与行动间最生猛的合纵连横。

观照近期大陆、台湾、香港及海外中文小说充满活力的发展，我们对以"五四"为中心的中国现代文学版图进行重新勾画，诚属势在必然。而根据晚清作品重读当代小说，将有助于我们追溯现代性论战的另一套谱系，并可发现究竟有哪些作家与学者，在"五四"的传统中被忽略了。它促使我们重开目前有关现代性的制式讨论，并恢复那些虽被消音却影响深远的作品。我认为除了写实主义小说外，其他如新感觉派、批判式抒情主义、武侠小说以及鸳鸯蝴蝶派小说等文类，皆对中国现代文学的话语，有等量齐观的贡献。

第三，对晚清与当代中文小说的比较与对照式研究，亦使我们能够重新审视文学分期论中有关新兴与传统、现代与前现代那些人为的区分。我以为中国文学的现代性并不在单一的程式下，只为精英的作家与读者而发生，亦不在某一被恩准的历史时刻随物赋形。正如我在第一章所论，现代性并不是一种神秘的终极目标，而只是一种历史性的重新定位，它持续不断地让我们从旧的形式中提炼新的形式，从先锋的作品里见证出传统的成分。因此，欲查考20世纪中国文学中现代的"形成"，我们不仅需要观察那些已被标榜为现代的文类及现象，还须探视那些被



否决为现代的文类及现象。也只有在意识到现代性辨证中形形色色、相互抵触的时间与空间之际,我们才能够持续不断地操练,甚或解除,现代的符咒。

我当然不愿推测中国现代文学是否走到了尽头。我更想做的是提醒读者注意“五四”之前与当代这两个时代潜藏的对话交往,因此打开以往现代时期的头尾坐标。即使有心人要救赎显然式微的“五四”现代传统,也必须不断为其重新命名。在前文的章节里,我描摹了晚清时期风靡一时的四种小说话语,即,狎邪、侠义公案、谴责与科幻奇谭。这四种小说话语的叙事倾向本有助于中国诸种现代性之间的对话交往,只是当“五四”主流作家根据西方模式竖起新的大叙事的旗帜时,这一可能性才被压抑下去。在以下篇幅里,我将描述种种被压抑的现代性如何在20世纪后半叶的中文写作中重新浮现,以及这一被压抑的现代性的重新浮现,对我们再探晚清与20世纪末之间的“五四”传统及其现代性,究竟意味着什么。

一 新狎邪体小说

20世纪80年代后期的中国小说,兴起一股以欲望征逐、男欢女爱为题材的新小说潮。在作家所构造的情天欲海里,欲望被合法化、僭越得以系统化。咏叹颓废、耽溺感伤的倾向,由现代“浪子”(flâneurs)与“尤物”(femme fatales)身体力行。作家背离“感时忧国”的传统,转而刻画中国现代“性”的各种面貌:他们带着不知餍足的好奇叩问欲望的迷宫,沉溺于审美与情色层面的颓废光景;他们还罹染了早熟的世纪末症候,以致有了恹懒索然的叙事姿态。

饮食男女原是文学写之不尽的关目,这一股世纪末风潮究竟有何不同之处?尽管有表面的耸动妩媚,时间的危机意识永远是萦绕不去的主题。宿命的倒数计时已然开始,末代的繁华

已自腐蚀。在历史蜕变或消亡的关口上，作家们辗转惶悚了。他们在喧哗中见到了荒凉，在情欲中参悟出徒然。“时代是仓卒的，已经在破坏中，还有更大的破坏要来。”张爱玲的一句话，恰可作为注脚。而在大破坏的前夕，及时行乐或是纸醉金迷不再只是一种无所指的耽溺，也成为一种反抗绝望的吊诡姿态。

这一小说倾向重新阐明了中国现代文学一个久被忽视的传统，一种因“五四”主流话语的壮大而被弃置边缘的风格。这一被边缘化的传统可以见诸鸳鸯蝴蝶派的流行写作，性学博士张竞生(1888—1970)的性美学[4]，穆时英、刘呐鸥与施蛰存的新感觉派小说，郁达夫、邵洵美(1906—1968)[5]一直到无名氏(1917—)这样的浪漫文人的行止，并最终反映在张爱玲的作品当中。

尽管这些作家多少都受到西方浪漫思潮话语的启发，他们所展现的情色意识，在晚清狎邪小说中便已初露端倪。我把这新出现的小说潮流描述为“新狎邪体小说”。我以“狎邪”一词描摹当代中文小说的一种流变，并不意味这些作品在 20 世纪末的大陆或台湾重演晚清青楼妓院的狎邪主题。我所要强调的是，当代作家将社会、历史脉动情欲化的倾向，以及他们对文学风格踵事增华的痴迷，已形成一种特殊话语，在在令人想起晚清时期的声色情状。晚清狎邪小说将妓院描写成独特的时空范畴，在其中金钱与欲望、爱恋与色欲的好戏轮番上演。新狎邪体小说则打破了妓院所象征的情色地缘界限，视社会本身为混杂的空间，在那里，阶级、商业、意识形态与身体的杂糅交媾无时无刻不在进行着。

当代台湾文坛的女作家朱天文(1956—)与李昂(1952—)的作品，可为佐证。前者备受称赞的《世纪末的华丽》(1990)书如其名，简直就像为 90 年代度身订作的题材。这是描写新的、自诩为台北人的七个短篇故事的合集。世纪末台北这座城市粉墨登场，以最炫目诡艳的姿态，迎向千禧大限——“好一座遍洒香水妆点鲜花的(东亚)所多玛”[6]。台北的“新人类”们——同



性恋雅皮士、模特儿/情妇、电影制片商、精英知识分子——在大都市的喧嚷中追逐风情，兴奋却又疲惫，耽溺却又怅惘。这种车马喧哗、张致感伤，既有末代的淫逸艳熟的势派，又有后现代虚幻玩世的姿态。

但这世纪末的、自暴自弃的美学，不已然是种重复，一种借自晚期维多利亚时代的西方以及晚清中国的颓废姿态吗？辨识朱天文对西方世纪末美学的因袭并非难事〔7〕，但发掘朱如何承继了晚清狎邪小说的道德焦虑与颓废美学，则更富挑战意味。朱天文是张爱玲——40年代中国颓废美学及史观的女祭司——的追随者。诚如上文所论，张爱玲一向是晚清狎邪小说的捧场者，甚至将原为吴语版写成的《海上花列传》，翻译成国语版的《海上花开》、《海上花落》。〔8〕朱天文的小说人物尽情征逐声色情爱游戏，其缠绵空虚的感喟，百年前的《花月痕》、《海上花列传》等小说早已有之：那是一种对韶华将逝、好梦不再的恐惧，是从最猥琐的生命时刻，见证时光劫毁的无奈，人世起落的大悲喜与大惊恸。

朱天文对情色化主体的观点，伴随着她的世纪末美学，在《荒人手记》(1995)一书中发挥得淋漓尽致。《荒人手记》揣摹同性恋者堕落与救赎的无限心事，为台湾的“同志文学”，开下先河。朱反串男同性恋叙事者第一人称语气，娓娓道来，令读者侧目不已。这一出色的文字表演，再加上华美的修辞、风格化的情色论，令人想起陈森一百五十年前，在其《品花宝鉴》中男伶与其恩客假凤虚凰的修辞好戏。然而20世纪末台湾的朱天文，不像晚清的陈森那样孤独；紧随《荒人手记》之后，一股“酷儿”写作的风潮应运而起，从多种角度挑衅且挑逗着读者。〔9〕1996年，吴继文(1953—　)以《品花宝鉴》为本，写出《世纪末少年爱读本》，完成了这本禁色之恋作品的跨世纪工程。

就在朱天文营造台北绚丽缤纷却又异常虚无的奇观之际，李昂的《迷园》(1991)呈现出台北人陷身情色、不能自拔的阴郁

的政治心事。《迷园》触及女主人公面对自己的身体与欲望的艰难过程。但李昂认为台湾女性的主体追寻，倘若不涉入台湾政治的考量——如日据时代台湾的殖民体验、1949年后国民党的统治，以及90年代风起云涌的台湾异议运动——就无法功德圆满。在界定欲望的领域，政治意识是不可或缺的要素。这性与政治间的辨证，在现代小说早有迹可寻，且可上溯到曾朴《孽海花》中最初的尝试。

不过，就《孽海花》式的性与政治寓言而言，七八十年代客居香港的台湾女作家施叔青（1945—　），也许要比李昂写得更为传神。施的《维多利亚俱乐部》（1993）与《香港三部曲》（1993—1997）将香港殖民地的浮沉与一名妓女的性冒险并置起来，仿佛要为香港百年殖民史写下女性私密版。昔日的神女/女神赛金花的传奇，于20世纪末的香港妓女黄得云这一人物身上，找到对应。施叔青的小说中，香港成为万事万物皆可交易的场所，一个欲望浮动的声色之地。施以杂交作为一种象征，试图捕捉商业、政治、文学、欢场沆瀣一气的往还：杂交在文本中隐喻般流散的方式，一如它在香港都会的暧昧播扬。银行家、商人、政客、社交名流、应召女郎、买办，以及知识分子汇聚一处，身不由己地推动着金钱、金融行情、性、时尚、理念，甚至"社会批判"的流通。

香港女作家李碧华（1948—　）却以一种看透一切的态度，取代施叔青、李昂姊妹作品中常见的焦虑与抑郁。李碧华的想象穿梭于古今生死之间，探勘情欲轮回，冤孽消长，每每有扣人心弦处。试观她的故事新编，如《青蛇》（1990）。小说描写欲望永劫回归的诱惑，直指欲望与被欲望的对象间相生相克的无尽循环。白蛇与她的婢女/情侣/对手青蛇一再从酣睡中醒来，找寻新欢，也一再注定要再堕入时间的宿命。李碧华的小说也许不会让读者想到晚清任何一种具体的狎邪模式，但她述说古老情色故事的热切，却不自觉地演义了晚清的欲望叙事，或叙事欲望。

李碧华近年广为人知,多少因为陈凯歌根据她同名小说改编的电影《霸王别姬》(1994)之故。小说记录一位京剧干旦与他舞台搭档之间的情愫,从而讲述了一段同性恋爱的动人故事。李对民初戏团生态的摹绘,与《品花宝鉴》有微妙的呼应。自陈森之后,一百五十年悄然而逝。李碧华在又一个世纪末重新进入那个色相流转的世界,并以此见证20世纪中国真真假假的血泪历史。但李碧华将历史嵌入小说,为的是严肃的尝试,还是颓废的赏玩,却颇耐人回味。为配合电影生产的要求,李碧华曾自愿改写原作,这一作风对晚清读者来说恐怕是不足为奇的。更何况倘若历史都可以被一再(重新)书写,以迎合不同的权力当局,那么作为虚构的小说,又为何不然?当有关香港的故事即将被重新铭刻为大陆历史的一部分时,李碧华的狎邪体小说意外的表现了一则香港主体想象的寓言。

80年代以来,随着时代意识形态束缚的逐渐放松,不少大陆作家开始探索"性禁区"。这一走向因王安忆(1954—)的"三恋"系列(《小城之恋》、《荒山之恋》、《锦绣谷之恋》,1988)等作,而在80年代后期形成高潮。然而这些探讨性意识的作品,只有比照原先的历史情境,才堪说有浪漫痕迹。狎邪的基础在于一华丽却疲惫的文明、一矫情却婀娜的生命情境上。直到王推出《长恨歌》才猛然提醒读者,海派精华再次卷土重来。借一个女子在上海半个世纪的浮沉,王写尽了一种都市文化的世故及自溺、颓废与现代文明间的征逐与消长。后之来者虽然刻意以上海为召唤对象(如卫慧的《上海宝贝》),到底失之过于天真。

我所界定的"新狎邪体小说"的文脉也在苏童(1963—)的若干作品以及贾平凹(1952—)的《废都》(1993)中看出端倪。苏童颓废题材最好的作品,都以1949年之前模糊的民初为背景,诚非偶然。《妻妾成群》中的妻妾争宠,《1934年的逃亡》(1988)中的情欲与疫疠,还有《罂粟之家》(1988)中的家族乱伦、烟霞漫泛等情节,再加上《红粉》(1990)、《米》(1991)和《南方的



堕落》(1992)等作品,都可说明苏童对那个阴湿、缛丽而又紊乱的旧社会,一种不由自己的乡愁。这是图腾与禁忌将要崩溃的时刻,礼法与历史行将消解的前夕。但一切仍森森然如鬼魅般兀立着,恶之花便于此际勃然绽放:衰弱的地主、淫荡的妻妾、怠惰的妓女、狂热的革命者,被一股脑儿抛掷到充斥着通奸、乱伦、吸毒、癫狂、阴谋、骚乱与死亡的空间。革命就是在这些要素上滋养壮大的。

然而苏童迄今最引人瞩目的成绩,应是《我的帝王生涯》(1992)。小说回到更早的历史,大肆敷衍末代皇帝的神话。如果我们只看到了苏童嘲讽的意图,未免错过了他妩媚好弄的一面。他写宫闱秘史、后妃争宠、落魄皇孙等古老历史话题,竟能焕发出一种作戏般的虚浮趣味。男与女、情与权、历史与政治到头来只是一种凄美或耽美的姿势,留供他年回忆罢了。这大约是狎邪的又一境界吧。《我的帝王生涯》所透露的不可承受之轻,让我们重思晚清狎邪小说隐而未发的一面。

1993年夏,贾平凹的《废都》现象造成大陆的出版热潮。此书在批评界的反应毁誉参半,但就轰动效应而言,所谓"食色性也",果然是人之大欲。如果说苏童以抒情风格,将文明的倾颓写成精致的文字工艺,那么贾平凹则以一种伪自然主义的风格,直观中国当代社会粗鄙的层面。《废都》描写一群自命现代的文人在名利场上追腥逐臭、声色犬马的颓堕情状,背景则影射古都西安。不少批评家不齿贾平凹粗糙的挑逗手法及故作禁书状的"洁本"书写方式。[10]但如是论述却忽略了一桩事实,即,除开纵情声色的淫念,《废都》里的人物形象仍有能力去爱或渴望爱,却不得其门而入。识者可以发现晚清狎邪小说情色话语中类似的现象。爱与欲的游戏如此复杂,以致难分彼此。90年代初的大陆主流作品尚无如此世故的文字,探讨欲望及其可恋亦可怕的后果。贾平凹简直将最初由"五四"作家发起的"露骨"的写实主义发挥到极致,展现了一个社会将要走向欲望的深渊的种种怪



现状。但谈到颓废的精致表征，此作不如朱天文、王安忆远矣。

讲究意识形态卫生学的批评家也许会从《废都》中看出资本主义式颓废的先兆。卫道之士的大惊小怪与广大民众的趋之若鹜，恰恰凸显了中国大陆情欲论述的窘困与贫乏。但情欲论述的贫乏并不代表社会的身体政治就更纯净，反而可能凸显规范与僭越、生产与消费、人性与非人性之间的对话系统无法沟通的鸿沟。倘若一个制度仍旧严厉地自我撇清，刻意淘尽狎邪话语，却私下以此得到快感，那么，生存并写作于这样一个社会的作家与读者，便还有待进入一个众声喧哗的社会空间——包括对狎邪更为复杂的耽溺与批判。

二　英雄主义的溃散

正义的蕴涵一直是中国现代文学最重要的主题之一。而借小说来呈现甚至实践正义，更常被视为作家的使命。有鉴于各种层面的社会混乱与政治骚动，"五四"以降的作家往往乞灵文学表述来伸张正义。作家怎样才能道出那些默默受苦者的伤痛？如何在小说中点明那罪恶之源，并在现实中将其连根铲除？怎样才能扶正锄恶，从而恢复诗学的正义与社会的正义？更为重要的是，如果侠义公案小说曾被视为申明正义的媒介，那么当代作家重新操作这一文类，意义何在？

80年代以来海峡两岸的社会政治结构急遽变动，文学与正义之间的对话，有了一个新向度。当司法系统对不公不义的现象反应迟钝或敷衍了事之际，作者及读者转向文学中求取想象的正义。"伤痕文学"以及数量甚丰的报告文学作品的风行，便证实了公众对重新界定并实现正义的渴望。而王蒙（1934—　）、白桦（1930—　）、刘宾雁（1925—　）、戴厚英（1945—1996）等作家直面当时的政治禁忌的作品，则为他们赢得了令名美誉。[11]

然而，称赞中国作家是"被侮辱与被损害者"的代言人或复

仇者之余，这一说法亦应接受严峻的反思。即便他们甘作复仇者与代言人，这些作家毕竟不是帝国时代的清官，亦非侠肝义胆的执法者。当作家扮演着原来只适合于小说（甚至是旧式侠义公案小说）的人物形象时，这所意味的与其说是作家道德潜能的充沛表现，不如说是社会与个人的正义机制遭受了根本的挫折。鲁迅的作品究竟是在高声“呐喊”还是在无地“彷徨”的两难，便堪称范例，它例示了中国现代作家寻求合适的社会角色时的尴尬。正如安敏成指出的，现代作家对文学正义的不懈寻求，将以体察“写实主义的局限”——或者说洞识到作家与斗士两种身份不可兼得的窘状——而告终。[12]

但我在第三章已指出，鲁迅及其追随者对文学的使命感，可以追溯到晚清时代。虽然刘鹗笔下的老残不过是漂泊无定的文士/郎中，但其行止风范，却一如锄强扶弱的侠义英豪。老残的刚直廉正驱使他一再挑战官府的威权，不惜以丧失个人的安乐为代价；然而在一个清官比贪官更为可怕的社会，老残这样的“文侠”真能以笔代剑，重演古老侠义英豪的最终凯旋吗？

鲁迅未能充分体会到围绕老残的困境。但他持之以恒的怀疑主义态度，使他并不轻信写作行为与执行正义这两者的草率结合。然而，“五四”文学革命之后的大多数作品，却未能领悟老残的教训。他们缺少鲁迅自我反思的能力，贸然选择了结合笔与剑的途径。在“为革命而文学”的名义下，这些作家自身与笔下人物所扮演的形象，如果不是真的战士，至少也是新型的“文侠”，他们试图在自己构造的理想平面上，上演正义伸张的好戏。正如我在别处讨论的，这些作家在“血与泪”的文学之畔，还树起了“罪与罚”的文学大旗。[13]

现代作家评者往往视古典侠义公案小说为最愚顽的封建文学。但诚如上文所论，晚清的有心作家已屡屡吁求将“侠”或者“侠义”的传统概念，作为日后革命事业的原型。梁启超的《新中国未来记》、岭南羽衣女史的《东欧女豪杰》、王妙如的《女狱花》、



海天独啸子的《女娲石》等作品，即是最突出的例证。而“五四”之后年轻的革命作家笔下的利他主义、叛逆精神、弟兄义气、自我牺牲，甚至禁欲主义等概念，不仅仅是外来影响的产物，也是侠义公案小说中尽人皆知的流风余绪。

在批评所谓的封建文学之余，“五四”之后的革命作家所有意无意使用的正义修辞，甚至流露出《三侠五义》那样的“流毒余孽”。昔日侠义公案小说歌颂侠义英豪的忠诚勇敢，只不过将效力的对象局限在绝对皇权。如果将叛逆行为转换成反政府的规划，那么旧小说中的套式不费吹灰之力，便可复制成新的作品。当中国现代小说与现实中叛逆的“新青年”将其桀骜不驯的个体融会成“万众一心”的集体时，或当他们将个人的意志奉献给不容挑战的意识形态时，历史便会见证一种“反动”主题的阴魂不散。

如果说晚清侠义公案小说的主题在于男女侠客被驯化为“为王前驱”的朝廷护卫，那么20世纪20至60年代的部分革命文学居然有诡异的相似处。它讲述的是男女叛逆者/革命者被怀柔、收编成意识形态捍卫者的故事。虽然侠义公案小说在文学典律中难有一席之地，但其间接影响的线索却不难察觉。于是我们要问：这一文类是否真的被典律所排斥？晚清对该文类的颠覆，是否与其传统中最古老的部分一道，被吸收到新文类当中？

当我们从晚清侠义公案小说的角度，看待20世纪末若干小说的时候，这些问题越发息息相关。80年代初期的作品已然表明，经过那场史无前例的混沌与骚乱后，有限的正义至少可以在诗学层面得以恢复。然而90年代以来的作品告诉我们一个新的教训：即便是那脆弱的诗学的正义也需加以解构，才能显示历史的不义。年轻一代作家对“文侠”的可能性投上了深重怀疑的阴影，并且不再创造此类英雄。

叶兆言（1957—　）的中篇《殇逝的英雄》（1993）的标题干净



利落地提醒我们，这个时代英雄逝去，英雄主义式微。这篇小说的主人翁曾先后为国民党及共产党效力。然而当英雄老去，他所剩的不是骄傲与自豪，而是不可名状的虚无与挫败感。他不时希望像他大多数战友那样为某次理想牺牲，而不是苟活至今。

王安忆的中篇小说《叔叔的故事》(1991)也探索了类似的主题。与当时数以千计的青年一样，小说里的叔叔昔日献身于革命与文学事业。然而经过大半生的浮沉，他最终发现到头来自己的信仰已然丧失。他转而在情场游戏中找寻慰藉，他的所作所为不仅让周遭失望，也使自己声名狼藉。正如王安忆所述，叔叔的故事所讲述的并非只是道德的迷失，而是英雄主义的销蚀。

台湾作家张大春(1957—　)早在叶兆言与王安忆之前，便已触及英雄已老、主义不再的主题。张大春在70年代末以描绘一群大陆来台老兵的暮年生涯(《鸡翎图》)而一鸣惊人。随着台湾的经济与政治的剧烈变动，80年代张的作品无论风格还是内容，都有了显著变化。《将军碑》(1986)即颠覆了传统历史大河小说的叙述法则。他借一位年迈的国民党将军穿梭于时光与记忆的隧道，将中国现代史浓缩为一则短篇小说。上自东征北伐，下迄"文革"三通，所有的战乱流离、功过是非，俱化作历史蒙太奇的片段，最后随着那将军碑的倾颓，而四散崩溃。就此张再接再励，又写出《四喜忧国》(1988)。小说借一退役老兵的一再书写"告全国军民同胞书"，鼓吹反共抗俄，点出了时移事往的严酷，以及神话变为笑话的无奈。只要比较张早期处理类似题材的《鸡翎图》，我们即可得见他对中国历史视野的转换。

从晚清的侠义公案传统来看，叶兆言、王安忆与张大春的小说都是对一种(传统)英雄主义迟来的批判。这些作家笔下的人物曾为巨大的国家宣传机器服务。他们为国为民而战，也效忠他们其实无法理解的终极意识形态。一旦这些当务之急烟消云散，而意识形态也丧失其神秘性之际，这些英雄便陷入沉重的失落感。在某种意义上，这些20世纪末的英雄末路的故事，写出



了晚清侠义叙事中未被写出的部分。

《三侠五义》的锦毛鼠白玉堂独闯襄阳王危险的铜网阵，在窥破机关的奥妙以前，竟被那神秘的机器刺得血肉淋漓，当场丧命。他的牺牲，肇因于他的一意孤行。然而，正如上文所论，白玉堂之死亦验证了晚清侠义英雄价值观的最后凋零。随着故事的继续发展，他的四位结义兄弟先后退隐，他们所受的皇恩也不过尔尔。铜网阵直到小说的续作当中，方才被一举捣毁；但那不可见的机器——那吞噬掉数以百计的江湖侠客，并令他们脱胎换骨成安顺良民的政治机器——仍旧贯穿整个侠义公案系列的始终。

晚清作家似乎相信，草莽侠客被朝廷怀柔收编，是违法者与执法者消弭冲突的必要途径；正义与不义似乎也因此有了合解转圜的可能。但他们的创作却无意中揭露了怀柔收编可能带来的始料未及的后果。在不同的语境里，20世纪末的小说家重新评估着英雄归顺、豪侠雌伏所呈现的丑陋层面：臣服当道权力或意识形态固可带来荣华富贵，但同样亦可引致清算与杀戮。不过在当代小说中甚至有更加不可承受的命运：幸免一死的英雄，苟全性命于乱世，才是真正不堪回首。

在一个英雄只能“伤逝”的时代从事写作，中国当代小说家似乎只有返回过去的年代才能讲述他们的侠义故事，也就不足为奇。譬如莫言（1957—　）的《红高粱家族》（1987）便以抗日期间山东东北部的农村为场景。他的男女主人公既非革命者亦非好武之徒，而是一群强悍的农民。在自然灾害、内战、日本侵略等诸种厄运当中，这些农人或落草为寇，或苟且偷安。他们不但活了下来，甚至活得有声有色。他们建立了自身的法律与道德准则，并甘愿誓死捍卫。莫言以华丽的语言与丰富的象征，将这些农民描摹成草莽英雄，将他们的历险与爱憎化为一段段传奇故事。但这最后一批侠义英雄终将随岁月流逝，《红高粱家族》所凸显的正是那俱往矣的苍茫感觉。红高粱家族的叙事者是家



族单传的后代，他追怀家族传奇的口气，只点出今不如昔的必然。

另一位大陆作家张承志（1948—　）则将侠义英雄主义的流光余韵，推回到上个世纪转折之际。张的中篇小说《西省暗杀考》（1991）关注的是中国西北回教徒执意复仇的故事。小说的主人公最初是穆斯林暗杀队的一名少年杀手，欲图刺杀左宗棠，以为在左平定回变时所屠杀的千万反叛者复仇。这位年轻的杀手历经了不计其数的尝试，他牺牲了自己的青春、婚姻、家庭与一切，孜孜不倦于复仇大业。左宗棠病逝后，左的后人转而成为现已苍老之杀手的暗杀对象。然而就在他行将发动最后一搏之际，却传来了最意想不到的消息：晚清帝国已然倾覆。这消息令他惊愕不已，因为他暗杀复仇的终极理由顷刻间烟消云散。虽然张承志将一切归因于宗教狂热，但他的叙述方式不能不让我们想起古代侠客行刺的故事。时移事往，这种奠基于政治与宗教信念上的特立独行的英雄主义，在现代世界终必让那主人公搁浅困顿，进退两难。

就仿佛在回应莫言与张承志的怀旧心绪，张大春的武侠故事集《欢喜贼》（1990）更将小说的背景上推至19世纪六七十年代。按张大春的说法，故事发生之际，若干省份的清朝政府已与地方贼寇达成默契。这默契却并非像古老的侠义公案小说中所发生的那样，令游走法外者摇身一变为皇家的马前卒，而是公然许诺他们“为非作歹”的权力，惟一的条件是不许在本省犯事！《欢喜贼》中的贼寇“一丝不苟”地从事着这桩买卖；法外之徒与（地方）政府之间形成了一种新的合作关系，缔造了新的相互欺骗的网路。

就此意义而言，张大春更激进嘲弄了《三侠五义》等晚清侠义公案小说。就在晚清的侠义公案作品于19世纪后半叶大行其道时，张大春笔下虚构的欢喜贼们已在尽情享受他们的好运，并乐此不疲。《欢喜贼》似乎提示我们，甚至在侠义公案小说的



黄金时代,侠义与公正的准则已日趋堕落。然而也许侠义公案文类只能在倒退式的时光中彰显其意义。因为《三侠五义》的背景毕竟不是19世纪后半叶的晚清,而是11世纪北宋王朝的初年。张大春晚近又推出《城邦暴力团》(2000),叙述昔日的江湖恩怨如何仍左右后现代社会的脉动,寻常市井之间处处仍有高手过招的痕迹。但小说所敷衍的,不是昔时的"闯"荡,而是形形色色的"遁"逃,包括了对正义想象的无限推移遁逃。

三　"大说谎家"的出现

20世纪80年代后期最迷人的现象之一,是对"五四"以降已然典律化的写实主义的颠覆。中国大陆以及其他华文社群的作家,不再局限于批判的写实主义与社会主义现实主义,他们转而运用以往不可触及的素材,以广泛的文学形式从事书写:丑行大观、黑色幽默、怪异狂想,以及荒诞的情色闹剧等,无不一反以往"呐喊彷徨"与"涕泪交零"的感伤公式。作家现在所要凸显的是犬儒的笑声。特别是在中国大陆,这一嘉年华式的创造力成为对极"左"思潮的有力批判;极"左"思潮曾宰制中国文坛达三十年,对文学及政治的斫伤毋庸赘言。到了80年代,大陆作家刻意将现实转变成非现实,或将日常的事态扭曲为怪诞可笑的现象,引领读者进入一种判然有别的现实观。

不过这一以丑怪反写现实的方式,却并非当代大陆作家所独创。台湾作家如王祯和(1940—1990)、黄凡(1950—　)与王文兴(1939—　)等人的作品,早有前例。这些台湾作家集嬉笑怒骂、狂想滑稽于一身,他们60年代末至80年代初的小说,已然让一代的台湾读者为之困窘或着迷不已。他们在社会与政治变动的时局中,借着"笑话"摸索、界定现实的新义。[14]识者尽可将此传统回溯到"五四"之后的时段。在鲁迅、老舍、张天翼、吴组缃以及钱钟书等人的作品中,都可发现他们以夸张的人物、谑



而且虐的行动以及暧昧的笑声，对主流写实主义进行挑衅。这些作品都表明，除了批判式写实主义或社会主义现实主义之外，中国作家有能力发展一种以谑仿而非摹拟为美学基础的小说模式。

但与当代作家的作品相比，“五四”作家及其后继者的调笑和讽刺，仍显得过于温和。老舍与张天翼等作家，嬉笑怒骂之余，仍无法坐视文以载道的使命。他们的“感时忧国”之思仍旧挥之不去，晚清那种以丑怪是尚的叙事法则毕竟不为其所取。当代作家对严肃的主题就轻浮佻仾得多。他们以模棱暧昧的策略拆解民族国家想象与叙事作品之间的纽带；他们语不惊人死不休，在在要让读者坐立不安而又好奇不已。这一切使他们更像是晚清谴责小说家的传人，仿佛跨了一世纪，吴趼人的《二十年目睹之怪现状》以及李伯元的《官场现形记》之类的小说终又卷土重来。

在第四章我曾指出，中国牌的丑怪写实主义之最佳体现，便是晚清的谴责小说。“五四”作家所认可的“正统的”写实主义曾信誓旦旦，要通过“再现”人生以改造人生。相形之下，晚清丑怪的写实主义支脉却通过夸张、扭曲甚至变形，来重新界定现实。但这一嘉年华式的写作并非如巴赫金（在另一语境）所述，必然会使社会恢复活力。它也更可能造成社会得过且过、以颓靡为乐事的倾向。虽然晚清作家也体认对现实作丑怪式的折射不无积极潜能，但他们宁愿寄情于愤世嫉俗的文字游戏当中。就此意义而言，他们对丑怪现状的呈现，成为一种自我消耗的修辞游戏。在一个价值解体、秩序不再的社会里，邪恶不仅无法被荡涤干净，反而公然叫嚣，招摇过市。

当代中国的丑怪谴责小说不仅重述了晚清谴责小说的策略，它也“引诱”我们批判晚清作家还无法想象的、以摹拟为中心的现实主义。过去半个世纪以来，中国人历经了太多的浩劫与灾难，对日常生活中的丑怪与混乱，想来绝不陌生。所谓见怪不

怪，那“怪”某种程度上已成为我们寻常经验的一部分了。

自80年代以降，暴露官场的恶习与荒诞成为大陆小说的类型之一，但直到近年作家才开始让自己的想像力更上层楼。最先映现脑海的是刘震云（1958—　）的一系列中、长篇小说，包括《单位》（1989）、《官场》（1989）、《官人》（1991）与《一地鸡毛》（1991）等。在这些小说中，官场上的小人物们粉墨登场，并不由自主地卷入阴谋、反阴谋、诽谤中伤、派系争执、行贿受贿以及桃色新闻等无可止息的游戏当中。他们移形换位般轮番上演着时敌时友的闹剧。刘震云下笔极尽讽刺挖苦之能事，也显然好奇于笔下人物为达目的不择手段的无穷能量。刘的作品让我们想起老舍的幽默小说，尤其是《离婚》，但他们的渊源（老舍亦类似）都可溯自晚清的谴责小说。

另一例证是张洁（1937—　）的中篇小说《上火》（1992）。故事发生的场景是一家政府组织“猛研究协会”。小说摹绘了一群丑角式的官僚和学者争权逐利、无止无休的争斗。虽然这一组织的创建是为了研究恐龙时代已灭绝的物种“猛”，但其蓬勃发展的主要动因，却是协会成员之间循环往复的权力斗争。张洁也许意在书写一篇政治寓言，但此处的关键却并非张洁的意识形态批判，而是她对所有价值观一视同仁、认为无不荒谬可笑的看法。

张洁笔下的“猛研究协会”的会员，外表与心态上都不是正常人的状态。当小说的主人公为“猛研究协会”会长一职发起竞争之际，他还没忘了频频爬上新寡儿媳的床榻；而后者甘愿维持这奸情，一则是为了凌驾于凶悍婆婆之上，而更为重要的，是借此她可以协助自己的兄弟夺权。在《二十年目睹之怪现状》那段著名的插曲里，苟才说服新寡的儿媳作顶头上司的侍妾，以换得自己的升迁；相比之下，《上火》里面的儿媳还要主动机智得多。

还有一部分作品是把怪现状根本视为日常生活的一部分。



以余华(1960—　)的作品为例,在像《世事如烟》、《一九八六》、《在细雨中呼喊》这些平凡的题目下,我们看到的是一幕幕疯狂与荒谬的人生即景。余华扭曲传统的语言规则,改写天经地义的情节。他所呈现的世界似幻似真,却在在使人坐立难安。他的小说借肢体的变形、损伤及崩毁与文字形式本身的四分五裂,"演出"了一则又一则的暴力寓言。中篇小说《现实一种》(1988)堪称个中佳例。小说记述了一场偶然的家庭纠纷所导致的一连串谋杀事件。余华讲述这场血淋淋的家庭争端及其骇人后果,居然冷静得出奇。面对这两种情境之间的巨大差别,罕有读者会无动于衷。故事中的家庭成员相互羞辱、折磨、伤残对方的招数,简直就是《活地狱》酷虐身体奇观的再现。

余华是中国大陆先锋派作家的佼佼者,常与不少外国标签连在一起,但他在有意无意间重写了中国传统的阴暗面。余华对生活的阴郁观念、对语言的残暴割裂,以及对精神官能症状的执迷,暴露了中国人习以为常的某些情状。而余华强调他的小说不过是"现实一种",是一个什么都没有发生的故事。

中国当代小说所显示的轻浮与惫懒,其实应该与前辈作品正经八百的姿态一视同仁。从某一角度来看,它折射出当代作家身处后现代多媒体的世界,对文学立场的自我反讽思考。但从另一角度看,这些作家"消遣(解)中国"(flirtation with China)的行为,却又透露出他们面对多变的政治环境,策略性重新定位的尝试。经由这些不可承受之"轻"的作品,作家们或是戏弄招惹检查机制,或是撩拨着民族国家大义,借此,他们将读者与自己从"感时忧国"的窠臼中解放出来——不管这救赎是何等的昙花一现。

我们尽可慨叹、指责当代作家对商业主义的追逐以及历史感的匮乏。不过在横眉竖眼之前,我们不妨重新思考晚清小说的暧昧环境。在那个时代,"道德正确"或"政治正确"早已被看穿,成为不足为奇的招式。晚清时代还有另一个特征,凭着小



说，作家既谈着大道理又对着读者挤眉弄眼，既揭发社会不公不义又借此大发利市。20世纪末台湾的张大春与大陆的王朔这两位作家的若干作品，可以作为对照。

张大春的小说《大说谎家》(1990)狡黠诙谐处，令不少台湾读者瞠目结舌。该小说最初连载于《中时晚报》，每天的内容都是改写自早报才发生的事件报道。在风马牛不相及的情节间，张肆意吊起奇妙的线索。“坏”侦探小说的一切要素可谓应有尽有。张将晨间新闻转化成晚间小说，借此他一方面颠覆了新闻报道的真实原则，另一方面也质疑了叙事行为的有机结构。既然小说的实际写作必须倚赖每天发生的偶然却真实的事件，张大春凸显了记录“当下”种种努力的脆弱性，以及理解历史却同时也被历史纠缠的诸种挣扎。正如《大说谎家》的文类形式(对侦探小说与新闻写作的戏仿)所表明的，该小说对任何终极意义的嘲弄批判所呈现的，正是知识或真理(真实、真相)视野的混乱。批评家尽可以讨论张大春种种的后现代手法，但我却在其中见出晚清作家追求轰动效应时同样的机关算计。潜于其下的，却是对任何题材——从国族危机到私人丑闻——的虚无焦虑。

足堪与张大春媲美的是王朔(1958—　)的“痞子小说”。王朔因书写大陆后新时期的种种现状，曾大受欢迎。他的小说及影视创作自成一格，常被视为是当代文化颓唐浮泛的表征。然而与其说王朔的作品是插科打诨，不如说他才是门槛独到，实事求是：王朔屡屡提及他写作是为了娱乐读者，也为了赚钱。

王朔的小说触及了“严肃的”批评家不该规避的问题：如文学的市场价值；世俗趣味及其不能持久的消费性；还有最重要的一点，真正以“人民”、“大众”为对象的文学生产。读到他《一点正经没有》(1989)的开篇部分，恐怕没有哪位读者不会会心而笑。这一章的高潮是四个二流作家围在麻将桌旁，高谈阔论怎样用“感时忧国”的文学来大发利市，吆五喝六完全不成体统。



四　“新中国”的遐想

我以对中国当代科幻奇谭的考察，来收束全书。与上文讨论的其他三种文类相比，科幻奇谭的市场效应虽然小得多，但它仍吸引了一批数量可观的作家与读者，他们的创造力与热忱不该被低估。尽管科学一词是中国“现代”知识界的主要口号之一，“五四”的文学传统从来不曾正视过科幻奇谭这一文类。晚清曾有过作家书写并翻译科幻奇谭的一次狂潮。这些科幻作家始于对历史的感喟，终于对未来的向往；在中西科幻神怪的传统中，他们摸索一新的小说路线，而其“补天”之志，未尝稍移。梁启超、吴趼人、鲁迅等重要作家都曾亲自命笔，要么创作自己的科幻奇谭，要么翻译欧洲的成功之作。然而这类小说，在“五四”之后却突告沉寂，除老舍《猫城记》、沈从文《阿丽丝中国游记》等聊为点缀外，文坛大抵为写实主义的天下。

然而这一情状并不意味着科幻奇谭在中国现代小说中完全烟消云散。德国学者瓦格纳（Rudolf Wagner）与台湾学者黄海的研究已指出，50 年代中叶到 60 年代初，科幻小说曾在大陆昙花一现，构成“向科学进军”运动的一部分。[15] 该文类的谱系还可回溯到 30 年代末与 40 年代大众科学刊物《太白》，其中刊登了俄国科幻作品的中译，以及左翼或右翼阵营的创作。[16]

70 年代后期“四人帮”倒台后，科学幻想小说重新流行了一段时间。正如瓦格纳所言，它所扮演的是“游说文学”（lobby literature）的新角色。作为文学作品，它“以狂想未来的方式，展现科学家的远大抱负，并描写科学家的愿望一旦得以满足，他们会对社会更有贡献”[17]。但识者或可进一步争辩：作为“游说文学”，科学幻想小说在中华人民共和国成立后一直占有一席之地。共和国初期的小说作品无论被称做社会主义现实主义、革命现实主义还是革命浪漫主义，实际上皆可被视为一种“科学”



幻想。它讲述的是各种科学被升华为马克思/毛泽东思想“科学”(或真理)的故事，是社会主义乌托邦在未来必将实现的故事，虽然这“未来”显得有些可望而不可即。

如果说80年代初的科幻小说在预示(更为光明的)政治与思想未来方面，担当“游说文学”的角色，90年代初的科幻小说则显出相当暧昧的向度。前瞻或者回顾，台湾与大陆的作家，纷纷发出了矛盾的信号。他们关心政治走向，大肆铺张想象，往往超越前人。他们想象中国如何遭受奇迹般的复苏或永恒的劫毁，预言华夏将成为核爆后的荒原，或新“黄祸”的发动者。借此他们创造了不同的时空，设想中华民族未来的可能。他们的努力其实并不陌生。他们正沿着晚清科幻奇谭，如梁启超的《新中国未来记》与碧荷馆主人的《新纪元》的模式，探索着该文类的新疆界。

与晚清作家类似，乌托邦与恶托邦仍旧是中国当代科幻奇谭作家钟爱的次文类。通过想象台湾或大陆的未来，这些作家一表他们的政治焦虑或欲望。譬如姚嘉文(1942—　)的《台海一九九九》(1992)，便是有关20世纪末台湾的预言。

姚嘉文是支持“台独”的老手，他写《台海一九九九》的用心可谓昭然若揭——为台湾的将来勾画一幅理想蓝图。如是作为，姚承继了现代中国初期的文学模式。如1902年，梁启超写一甲子后，1962年“新中国未来”的繁荣盛况：那是一个重新屹立于世界之林的模范国家，工商军事，无一不强，百业俱兴，万国来朝。它实现了君主立宪，并具有无上的世界权力。姚与梁对重写历史的热切，对复兴民族的渴望，颇有雷同之处。熟读西方科幻小说的读者会抱怨他们的小说尽管着眼未来，却缺乏科学或狂想的因素。但既然两人都是半路出家的小说作者，他们对政治“科学”的热中，自然超乎其他。不过，倘若姚嘉文的小说仅仅重复了梁启超《新中国未来记》的叙事手法，他的政治想象毕



竟是在中国的语境里才得以成立。如此识者不禁要莞尔：他刻意营造的台湾主体，岂不仍然是中国的一部分？

大陆作家梁晓声（1952—　）则重新捕捉了晚清社会政治科幻奇谭更为黑暗的层面。梁的《浮城》（1992）写中国东南的超级大城（上海？）某年开始松动，竟与大陆神秘分离。浮城里住满浮躁的居民；城市之岛的异象未始不是人心沉浮的结果。浮城飘向东去，引来日本的惶恐；再向东行，似乎朝着美洲而来。它漂流海上，面临一系列威胁，包括一群好像从希区柯克的电影《鸟》里飞出来的怪鸟的袭击。尽管前途未卜，浮城居民处变不惊。他们勾心斗角、作奸犯科，无日或已。

《浮城》对当代生活的讽刺，有着老舍《猫城记》的痕迹。《猫城记》描写一个飞行员造访全盘崩溃前夕的猫国，是一则极为出色的政治寓言。不过梁的小说更接近晚清小说如刘鹗的《老残游记》与曾朴的《孽海花》开篇那些恶托邦的片段。《老残游记》的楔子里，刘鹗描写大船将沉，船上水手与乘客仍争吵不休，他们倒是同心协力将获救的惟一希望，老残，扔到海里。《孽海花》则介绍了奴乐岛岛上居民面对悲惨的宿命，仍然苟且偷欢。

融会末世论的预言与政治的讽刺，贯通灾难式科幻小说与战争史诗的手法，可以视为近年中文小说科幻奇谭的类型之一。早在20世纪第一个十年，碧荷馆主人的《新纪元》就已经摹绘了中国所发动的一场世界大战。《新纪元》将华夏描写成军事与科技的超级大国，将《新中国未来记》的启示录景观带至新的高峰，恰与彼时中国实际状况相对比。

台湾知名女作家平路（1953—　）的《台湾奇迹》（1990）描写名为“台湾奇迹”的可怕“病毒”侵袭全美的狂想曲。该病毒威力之凶猛，直可将美国人变成一群贪婪、腐败、残暴之辈，一如台湾人之所作所为。病毒的威力又进一步由如下几个层面所证实：一种选举与暴力、贿赂相结合的新型民主体制；一种机会主义与贪婪的宗教信仰；一种流行病，最初的症状是对中国食物与金融



投机的无餍欲望;以及一种可以急遽更改美国的天气形态与农业地貌的生态突变。

《台湾奇迹》以美国作为故事发生的场所,幻想世界台湾化的盛况,从股市狂飙到政坛马戏,从狂嫖乱赌到妄自尊大,一时全球风行景从,真是滂钦盛哉。平路的用意当然是在凸显台湾暴发户式的面貌,也不无感慨地点出一个国际政坛的侏儒,如何幻想着有朝一日的发迹。平路笔下的台湾长期被否决了政治的合法性,现在则以最不合时宜的方式,上演了一出荣登世界舞台的好戏。台湾以贬低并分裂自己以及世界的方式,主宰了世界。腐败也好,阴险也好,台湾竟成为重组世界秩序的龙头。然而"台湾奇迹"不过是狂想的胜利。以自贬身价的方式恢复台湾的骄傲,它令人想起阿 Q 的逻辑——一种将屈辱转变成"精神胜利"的思维模式。

谈中国当代的科幻小说,不能不提张系国(1944—　)的作品。这位多才多艺的海外华文作家在香港、台湾以及海外华文读者间广受欢迎。张是电脑科学教授,但在小说,尤其是科幻奇谭中,找到了自己的第二天职。多年以来,张系国力图创作有"中国味"的科幻小说,《城》三部曲——《五玉碟》、《龙城飞将》及《一羽毛》(1981—1991)——便代表了这一尝试的成果。

张系国的三部曲发生在超 G 星系呼回世界的索伦城。该城以一座巨大的、持续生长的铜像而驰名;铜像的形状每每随索伦城的统治者而改变。四千年来,政客、叛军及外星异类为此铜像征战不休。当铜像的崇拜者、蛇人、豹人,以及呼回世界的居民为索伦城而卷入一场新的争斗时,第四次星球大战终于爆发。此次战争的高潮,是那巨大的铜像竟被可怕的鳝人所驱使的龙形太空船神秘地汽化以致消失。

这仅仅是张系国小说的开头。在三部曲的其他部分,那可怕的铜像重新出现,甚至以更快的速度生长,在城里城外穿梭往还。它触发了无休无止的阴谋、战争与革命。辨识这一铜像的

寓言意义，对读者来说当并非难事；不过使读者更为着迷的是，张系国能将他笔下的政治寓言编织到一个错综复杂的叙事当中。这一叙事所涵纳的素材来源甚广：既有西方星球大战的狂想曲，亦有中国古代的侠义神怪小说、历史传奇和军事演义特色。《城》三部曲在中国现当代小说史上可谓独树一帜。它引领读者进入的世界，真是热闹非凡：侠客义士遭遇外星生物，古老的魔术与当代超级电脑化的器械相互斗法。不过识者仍可以从19世纪中叶的《荡寇志》，看出一种遥相对应的模式。俞万春的小说在史诗般的背景上，企图融会现代的军事科技与古老的神魔法术于一身。[18]虽然《荡寇志》的忠君思想不足为训[19]，但它将19世纪西方的科学话语引介到12世纪发生的一场军事传奇中，预示了中国神魔想象的"内爆"。除此，小说露骨的年代误植，也暗示了中国小说时间与叙事视野的重组。

在《城》三部曲的后记当中，张系国提到他写作的动机，乃根植于一种深沉的历史关怀。太平天国的事迹，特别是翼王石达开（1831—1863）的浮沉，是他最痴迷的人物事件之一。[20]张系国将其科幻奇谭放置在19世纪中叶中国的历史视野当中，并非纯属巧合。正当其时，"现代性"已将其第一批信号铭刻在中国的历史动荡以及描写此一历史动荡的文学作品当中。张系国的未来主义式科幻作品，也许复苏了中国神怪想象中一个已被遗忘的源泉。虽然故事的背景设置在遥远的未来，《城》三部曲的时空语境，其实从未远离太平天国的时代。在那个时代，外国信仰与技术、乌托邦与恶托邦的思想、改良派与革命派，冲击摆荡，正要将中国带入一场求新求变的艰难旅程。

我以大陆、台湾、香港及海外作品为例，讨论中国当代小说发展的四条路径：狎邪小说、丑怪的谴责小说、（反）英雄小说，以及科幻奇谭。由此，我也触及了现代性的四种论述：欲望、正义、价值、真理（知识）。我的结论是这四种小说，虽然新奇，其向度及论述在晚清时代已可见端倪。



第一，中国当代作家通过探究欲望与情色的疆界，发展出新的一套狎邪话语。它所触及的一个想象层面，长久以来一直被看做与中国文学现代化进程不合或是无关。新狎邪小说在描写纸醉金迷的社会以及一个奢华糜烂的文明时，固然回应着晚清的狎邪话语，但它对自己时代的伦理(或不伦)特征，颇有自知之明。它凸显了传统欲望及其压抑机制的范畴，同时也刻画出一个新的、更为宽广的社会与文学空间，在那里，欲望的政治与政治的欲望你来我往。它撩拨各种话语，使欲望泛滥在字里行间。据此，它的后现代意义已呼之欲出。

第二，中国当代作家借小说的形式探究正义与秩序，重新开启了与晚清侠义公案小说间的对话联系。晚清的侠义公案小说虽然肯定既存的权威，但它同样包含一个潜在文本，这一潜在文本质疑公与私、罪与罚的适切性，从而瓦解正义论述。“五四”以后，多数现代作家结合写作与革命、启蒙的逻辑，视笔与剑为一体之两面。但他们在履行这一使命之际，其实有意无意间重述了晚清侠义小说保守的理想主义。相形之下，当代作家看出政治与诗学正义的虚妄，因此凸显了晚清侠义公案小说潜文本中那晦暗却也更为激进的维度。这些作家再一次触及有关文字与正义的辨证问题，尽管他们不再为这一辨证轻下结论。

第三，在力图全面演义现实的努力中，中国当代作家必须对付一个吊诡——他们摹拟再现的意图只有以怪世奇谈的方式，才能充分展现。“五四”式的写实主义不再能捕捉中国历史中所涵纳的恐怖与伤害，因为它已暴露其本身即可能是共犯的因素之一，可以激发出恐怖与伤害。晚清丑怪的谴责小说通过无休止地展示“怪现状”与“魑魅魍魉”，大胆地反转现存的价值观念。他们以模棱暧昧的阵阵笑声，“反映”也“反驳”现实。这一策略在世纪末重新浮出历史地表，促使当代作家进行拆解现实的种种试验。这些世纪末的作家是在“消遣(解)”中国而不是在“感时忧国”。以此，他们找到与现实环境沟通的策略之一。



第四，在“后历史”时代从事书写行为，中国当代作家通过对历史本身的狂想，来尝试理解历史。凭借科幻奇谭，他们重新造访过去，预想未来。相对于中国现代小说的写实主义主流，这一狂想倾向似乎引领我们兜了一个圈子，重新回到一个世纪前的起点：中国现代文学的晚清先驱者曾借助乌托邦与恶托邦的构造、狂想式历险以及未来主义的遭遇，想象着新中国的未来。如果说晚清的先驱者曾奉中国之名作为文学事业的终极目标，那么当代作家则有所不同，他们通过解构政治与科学上的先见之明，试着将新中国的未来设计得多彩多姿。

所有这四个向度都指向以“五四”为典范的中国现代文学传统，并暴露出其束缚：一种以摹仿为指归的写实主义典律，一种将利比多(libido)原欲意识转向狂热意识形态的冲动，一种写作与革命的结合，还有一种以牺牲个人的梦与幻想为代价的、对历史与真理的强求。

我将这些新向度的谱系回溯到晚清。就此我无意为跨世纪的中国小说的特性，提供任何先验的观点，更遑论指点迷津、预示前途了。我的目的在于借着探查晚清小说被压抑的现代性，以及它们在20世纪末的小说这一文类中所留下的印痕，来扩展中国现代文学的视野。无论本书何等简略，我仍希望这一研究已然传达了我个人的惊喜，那是任何读者在世纪之交、蓦然回首之际都应会意识到的：中国文学正处于重新发现自我、让所有的声音皆可言传的开端，就仿佛逝去的20世纪在最后一刻终于从其痛苦的实验中领悟到，无须所谓的全盘革命或另起炉灶，中国文学已然踏上日新又新的进程，再次起步。

注　释

〔1〕 根据古代的抒情传统，对中国现代散文叙事作家的主观倾向进行深切的谱系研究的著述，参见 Průšek，“Subjectivism and Individualism in Modern Chinese Literature”and “The Changing Role of the Narrator in Chi-

nese Novels at the Beginning of the Twentieth Century", in idem, *The Lyrical and the Epic*, pp. 1-28, 110-120.亦请参见夏志清的《感时忧国》("Obsession with China"),在这篇文章里,他将"五四"以及"五四"之后作家的政治意识追溯到《老残游记》等晚清的小说作品。除了普实克与夏志清,我们还应对谢曼诺夫(V. I. Semanov)的开创性著作 *Lu Xsun and His Predecessors* 表示敬意。

〔2〕 米列娜,普实克的弟子,1980年编辑了 *The Chinese Novel at the Turn of the Century*.

〔3〕 参见 Schwartz; Paul Cohen; Hao Chang, *Liang Ch' i-ch' ao and Chinese Intellectual in Crisis*.

〔4〕 参见彭小妍近期的研究,如"Eros and Self-Liberation: The Notorious Dr. Sex and May Fourth Fiction", in Peng Hsiao-yen, pp. 96-114.

〔5〕 对邵洵美自我标榜为中国现代的纨绔子(dandy)的研究,请参见李欧梵:《漫谈现代中国文学中的"颓废"》。

〔6〕 詹宏志:《一种老去的声音——读朱天文的〈世纪末的华丽〉》,收入朱天文:《世纪末的华丽》,第11页。

〔7〕 David Der-wei Wang, *Fin-de-siècle Splendor*.

〔8〕 参见第二章的讨论。

〔9〕 这些作品至少包括黄碧云(1961—)的《她是女子,我也是女子》(1994);丘妙津(1971—1994)的《鳄鱼手记》(1994);陈雪(1970—)的《恶女书》;洪凌(1971—)的《宇宙奥德赛》(1995);以及纪大伟(1970—)的《感官世界》(1995)。

〔10〕 譬如参见吴亮:《城镇、文人和旧小说——关于贾平凹的〈废都〉》,刊于《联合文学》第十卷第六期(1994年4月),第23—25页。

〔11〕 刘宾雁以其《人妖之间》等调查报告,大胆揭露了官僚机构贪污腐败的现状,因而被读者赞为"刘青天"。请参见《人妖之间》(香港:亚洲出版社,1985)之跋,第323页。

〔12〕 Anderson, chap. 5.

〔13〕 参见拙作,"Crime or Punishment?"

〔14〕 有关60至80年代台湾小说激进笑声之政治蕴涵的详尽分析,请参见笔者论文,"Radical Laughter", pp. 235-256.

〔15〕 Wagner, p. 37;黄海。



〔16〕　Wagner，p. 37.

〔17〕　Wagner，p. 44.

〔18〕　参见第五章的讨论。

〔19〕　参见第三章的讨论。

〔20〕　张系国：《一羽毛》，第203页。



索　　引

A

B

C



D

E



F

G

H



J



K

L





M

N

O

P

Q

R

S



T

W



X



Y


读书中文网
www.rbook.net



引用书目

中日文书目

《小说林》，一—十二册，再版，上海：上海书店，1980年。
《中国科学文明史》，台北：木铎出版社，1988年。
《月月小说》，一—二十四册，再版，上海：上海书店，1980年。
《列子》，台北：中华书局，1965年。
《晚清小说大系》，三十七卷，台北：广雅出版公司，1984年。
《新小说》，一—二十四册，再版，上海：上海书店，1980年。
《赛金花资料选编》，河北：安徽大学中文系，1985年。
《绣像小说》，再版，上海：上海书店，1980年。
上海市文史馆编：《旧上海的烟赌娼》，上海：百家出版社，1988年。
于醒民、唐继抚：《上海：近代化的早产儿》，台北：久大文化出版公司，1992年。
孔另境辑录：《中国小说史料》，上海：古典文学出版社，1957年。
文史知识编辑部编：《漫话明清小说》，北京：中华书局，1991年。
文康：《儿女英雄传》，台北：广雅出版公司，1984年。
方正耀：《晚清小说研究》，上海：华东师范大学出版社，1991年。



王安忆:《叔叔的故事》,台北:业强出版社,1991年。
王妙如:《女狱花》,王继权等编:《中国近代小说大系》,南昌:江西人民出版社,1989年。
王俊年:《中国近代文学论文集 一九一九—一九四九》小说卷,北京:中国社会科学出版社,1988年。
王书奴:《中国娼妓史》,1933年;再版,上海:上海三联书店,1988年。
王朔:《顽主》,香港:天地图书公司,1993年。
王海林:《中国武侠小说史略》,太原:北岳文艺出版社,1988年。
王祖献:《孽海花论稿》,台北:贯雅出版社,1991年。
王尔敏:《中国近代思想史论》,台北:华世出版社,1977年。
《晚清政治思想史论》,台北:华世出版社,1976年。
王德威:《小说中国:晚清到当代的中文小说》,台北:麦田出版公司,1993年。
《从刘鹗到王祯和:中国现代写实小说散论》,台北:时报文化出版公司,1986年。
《众声喧哗:三〇与八〇年代的中国小说》,台北:远流出版公司,1988年。
王继权、周榕芳编:《台湾、香港、海外学者论中国近代小说》,南昌:百花洲文艺出版社,1991年。
王继权等编:《中国近代小说大系》,南昌:江西人民出版社,1989年。
北京大学中文系编著:《反面教材水浒》,北京:人民文学出版社,1975年。
司马长风:《中国新文学史》,台北:传记文学出版社,1991年。
石方:《中国性文化史》,哈尔滨:黑龙江人民出版社,1993年。
石玉昆:《三侠五义》,上海:上海古籍出版社,1980年。
任访秋:《中国新文学渊源》,郑州:河南人民出版社,1986年。
朱天文:《世纪末的华丽》,台北:远流出版公司,1990年。
《荒人手记》,台北:时报文化出版公司,1994年。
米松毅:《关于〈儿女英雄传〉作者文康的家世生平及其他》,《文史》第二十四期,第335—345页。
余英时:《中国思想传统的现代诠释》,台北:联经出版公司,1987年。
余华:《十八岁出门远行》,台北:远流出版公司,1990年。
吴福辉:《世纪之病,现代性爱的迷惘与追索——海派小说主题研究》,《文学史》第一期(1993年),北京大学出版社,1993年,第157—173页。
吴欢章编:《海派小说选》,上海:复旦大学出版社,1990年。



吴趼人:《我佛山人文集》,广州:花城出版社,1988—1989年。
《新石头记》,郑州:中州古籍出版社,1986年。
李又宁、张玉法编:《中国妇女史论文集》,第一辑,台北:台湾商务印书馆,1981年。
李伯元(李宝嘉):《官场现形记》,台北:文化出版社,1981年。
《文明小史》,台北:世界书局,1974年。
《活地狱》,台北:广雅出版社,1984年。
李孝悌:《清末的下层社会启蒙运动,一九〇一——一九一一》,台北:"中央研究院"近代史研究所,1992年。
李昂:《迷园》,台北:自印,1991年。
李陀、黄子平编:《中国小说一九九一》,香港:三联书店,1992年。
李乔:《清代官场百态》,台北:云龙出版社,1991年。
李瑞腾:《晚清文学思想论》,台北:汉光文化事业出版公司,1992年。
《棋局将残人将老——〈老残游记〉的哭泣意象》,"《中央日报》",1993年10月28—29日,第十七/十九版。
李碧华:《青蛇》,香港:天地图书公司,1986年。
《潘金莲之前世今生》,香港:天地图书公司,1989年。
《霸王别姬》,台北:皇冠出版社,1989年。
李欧梵:《新感觉派小说选》,台北:允晨文化,1988年。
《漫谈现代中国文学中的"颓废"》,《今天》总第二十三期(1993年第四期),第26—51页。
李泽厚:《中国近代思想史论》,台北:谷风出版社,1988年。
汪晖:《反抗绝望:鲁迅及其〈呐喊〉〈彷徨〉研究》,台北:久大出版公司,1990年。
《梁启超的科学观及其与道德、宗教之关系》,《学人》第二期(1992年),第41—82页。
《赛先生在中国的命运——中国现代思想中的科学概念及其运用》,《学人》第一期(1991年),第49—123页。
周锡馥:《闲话孽海花》,台北:远流出版公司,1990年。
孟瑶:《中国小说史》,台北:传记文学,1980年。
林明德编:《晚清小说研究》,台北:联经出版公司,1988年。
林皎宏:《晚明徽州商人的文化活动——以徽商族裔潘之恒为中心》,《九州学刊》第六卷第三期(1994年12月),第35—60页。

林瑞明:《晚清谴责小说的历史意义》,台北:“国立台湾大学”出版委员会,1980年。
武田雅哉:《东海觉我徐念慈小考》,见王继权、周榕芳,第313—325页。
金观涛、刘青峰:《理想主义与乌托邦——〈大同书〉中儒家与佛教的终极关怀》,《二十一世纪》第二十七期(1995年2月),第53—61页。
阿英(钱杏邨)编:《晚清文学丛钞:小说戏曲研究卷》,北京:中华书局,1960年。
《小说闲谈四种》,上海:上海古籍出版社,1985年。
《晚清小说史》,再版,香港:太平书局,1966年。
《晚清文艺报刊述略》,上海:古典文学出版社,1958年。
《晚清戏曲小说目》,再版,香港:中华书局,1975年。
侯忠义主编:《中国历代小说辞典》,昆明:云南人民出版社,1986—1994年。
侯健:《中国小说比较研究》,台北:东大图书公司,1983年。
《中西武侠小说之比较》,《联合文学》第四卷第三期(1988年1月),第80—88页。
俞汝捷:《幻想和寄托的国度:志怪传奇新论》,台北:书林出版社,1990年。
俞万春:《荡寇志》,北京:人民文学出版社,1981年。
姚嘉文:《台海,一九九九》,台北:自立晚报出版社,1992年。
施叔青:《她名叫蝴蝶:香港三部曲之一》,台北:洪范书店,1993年。
《维多利亚俱乐部》,台北:联合文学出版社,1993年。
施耐庵:《水浒传》,北京:人民文学出版社,1959年。
柯庆明:《现代中国文学批评述论》,台北:大安出版社,1987年。
胡适:《胡适作品集》,台北:远流出版公司,1986年。
范伯群:《民国通俗小说:鸳鸯蝴蝶派》,台北:国文天地,1990年。
倪匡:《我看金庸小说》,台北:远流出版社,1987年。
夏志清:《爱情·社会·小说》,台北:纯文学出版社,1974年。
夏衍:《赛金花》,上海:生活书店,1936年。
夏晓虹:《觉世与传世:梁启超的文学道路》,上海:上海人民出版社,1991年。
姬文:《市声》,再版,台北:广雅出版公司,1984年。
孙述宇:《水浒传的来历、心态与艺术》,台北:时报文化出版公司,1981年。
孙隆基:《世纪末思潮——前无去路的理想主义》,《二十一世纪》第二十七期(1995年2月),第31—42页。
时萌:《晚清小说》,上海:上海古籍出版社,1986年。



海天独啸子：《女娲石》，《中国近代小说大系》，南昌：江西人民出版社，1989 年。
荒江钓叟：《月球殖民地小说》，再版，台北：广雅出版公司，1984 年。
袁英光、桂遵义：《中国近代史学史》，江苏：江苏古籍出版社，1989 年。
袁健、郑荣：《晚清小说研究概说》，天津：天津教育出版社，1989 年。
袁进：《小说奇才张恨水》，台北：业强出版社，1992 年。
《中国小说的近代变革》，北京：中国社会科学出版社，1992 年。
《鸳鸯蝴蝶派》，上海：上海书店，1994 年。
袁珂：《中国神话史》，台北：时报文化出版公司，1991 年。
马幼垣：《中国小说史集稿》，台北：时报文化出版公司，1980 年。
《水浒论衡》，台北：联经出版公司，1992 年。
高征农：《中国佛学与近代哲学》，见龚书铎，第 229—244 页。
崔奉源：《中国古典短篇侠义小说研究》，台北：联经出版公司，1986 年。
康正果：《重审风月鉴：性与中国古典文学》，台北：麦田出版公司，1995 年。
康有为：《大同书》，北京：古籍出版社，1956 年。
康来新：《晚清小说理论研究》，台北：大安出版社，1986 年。
张大春：《大说谎家》，台北：远流出版公司，1991 年。
《欢喜贼》，台北：皇冠出版公司，1990 年。
张系国：《一羽毛》，台北：知识系统公司，1991 年。
《五玉牒》，台北：知识系统公司，1983 年。
《龙城飞将》，台北：知识系统公司，1986 年。
张南庄：《何典》，台北：河洛图书出版社，1980 年。
张春帆：《九尾龟》，台北：广雅出版公司，1984 年。
张淑香：《抒情传统的省思与探索》，台北：大安出版社，1992 年。
张爱玲：《红楼梦魇》，台北：皇冠出版公司，1977 年。
《张看》，台北：皇冠出版社，1984 年。
张爱玲注译；韩子云著：《海上花》，台北：皇冠出版公司，1983 年。
张洁：《上火》，台北：远流出版公司，1993 年。
张灏：《烈士精神与批判意识：谭嗣同思想的分析》，台北：联经出版公司，1988 年。
梁守中：《武侠小说话古今》，香港：中华书局，1990 年。
梁启超：《新中国未来记》，台北：广雅出版公司，1984 年。
梁晓声：《浮城》，广州：花城出版社，1992 年。



淡江大学中文系编:《侠与中国文化》,台北:学生书局,1993 年。
莫言:《红高粱家族》,北京:解放军文艺出版社,1987 年。
《酒国》,台北:洪范书店,1992 年。
许姬传、徐凌云:《中国四大名旦》,石家庄:河北人民出版社,1990 年。
郭延礼:《中国近代文学发展史》,济南:山东教育出版社,1990 年。
陈平原、夏晓虹编:《二十世纪中国小说理论资料》,第一册,1897—1916,北京:北京大学出版社,1989 年。
陈平原:《二十世纪中国小说史》,北京:北京大学出版社,1989 年。
《千古文人侠客梦:武侠小说类型研究》,北京:人民文学出版社,1992 年。
《小说史:理论与实践》,北京:北京大学出版社,1993 年。
《中国小说叙事模式的转变》,台北:久大文化公司,1990 年。
陈伯海、袁进编:《上海近代文学史》,上海:上海人民出版社,1993 年。
陈森:《品花宝鉴》,再版,台北:广雅出版社,1984 年。
陈万益:《金圣叹的文学批评考述》,台北:"国立台湾大学",1976 年。
陈学文:《明代中叶以来弃农弃儒从商风气和重商思潮的出现》,《九州学刊》第三卷第四期(1990 年 9 月),第 55—66 页。
陈独秀:《独秀文存》,北京:人民出版社,1979 年。
陈谦豫:《中国小说理论批评史》,上海:华东师范大学出版社,1989 年。
复旦大学中文系编:《中国近代文学研究》,南昌:百花洲文艺出版社,1991 年。
曾阳晴:《色情书:中国性学报告》,台北:皇冠出版公司,1994 年。
曾朴:《孽海花》,台北:世界书局,1967 年。
《孽海花》,台北:广雅出版公司,1984 年。
汤哲声:《中国现代滑稽文学史略》,台北:文津出版社,1992 年。
程毅中编:《神怪情侠的艺术世界:中国古代小说流派漫话》,北京:中央党校出版社,1994 年。
冯沅君:《古优解》,济南:山东人民出版社,1980 年。
冯明之:《中国文学史话》,香港:宏业书店,1987 年。
黄伊主编:《论科学幻想小说》,北京:科学普及出版社,1981 年。
黄志清编:《周作人论文集》,香港:汇文阁书屋,1972 年。
黄岩柏:《中国公案小说史》,沈阳:辽宁人民出版社,1991 年。
黄海:《两岸"想象力"的角力——台湾与大陆科幻小说的回顾与反思》,《中时晚报·时代副刊》,第十五版,1993 年 5 月 11 日。



黄锦珠:《一部创新的“拟旧小说”——论吴沃尧〈新石头记〉》,《台北师院学报》第七期(1994年6月),第265—303页。

《晚清时期小说观念之转变》,台北:文史哲出版社,1995年。

黄霖:《近代文学批评史》,上海:上海古籍出版社,1993年。

杨义:《二十世纪中国文学图志》,台北:业强出版社,1995年。

《中国现代小说史》,三册,北京:人民文学出版社,1988年。

《京派与海派比较研究》,西安:太白文艺出版社,1994年。

叶永烈:《江青传》,长春:时代文艺出版社,1993年。

叶兆言:《伤逝的英雄》,台北:麦田出版公司,1993年。

叶洪生:《近代中国武侠小说名著大系》,台北:联经出版公司,1984年。

《叶洪生论剑:武侠小说谈艺录》,台北:联经出版公司,1994年。

叶嘉莹:《王国维及其文学批评》,台北:源流出版社,1982年。

贾平凹:《废都》,北京:北京出版社,1993年。

熊月之:《西学东渐与晚清社会》,上海:上海人民出版社,1994年。

熊向东、周榕芳、王继权编:《首届中国近代文学国际学术研讨会论文集》,南昌:百花洲文艺出版社,1994年。

碧荷馆主人:《新纪元》,王继权等编:《中国近代小说大系》,南昌:江西人民出版社,1989年。

蒲松龄:《聊斋志异》,台北:文化图书公司,1976年。

赵孟真:《金圣叹的小说理论》,《文学评论丛刊》第十三期(1982年),第84—103页。

赵淑侠:《赛金花与瓦德西》,《传记文学》第五十一期(1987年),第102—106页。

赵景深:《小说戏曲新考》,再版,香港:中华书局,1973年。

刘大杰:《中国小说发达史》,再版,香港:古文书局,1978年。

刘大杰、章培恒:《金圣叹的文学批评》,《中华文史论丛》第三辑(1963年),第145—162页。

刘再复:《放逐诸神:文论提纲和文学史重评》,香港:天地图书公司,1994年。

刘绍铭:《涕泪交零的现代中国文学》,台北:远景出版社,1979年。

刘复、商鸿逵:《赛金花本事》,长沙:岳麓书社,1985年。

刘咏聪:《女性与历史:中国传统观念新谈》,香港:香港教育图书公司,1993年。

刘德隆、朱禧、刘德平编:《刘鹗及老残游记资料》,成都:四川人民出版社,



1985年。
刘震云:《官人》,武汉:长江文艺出版社,1992年。
《一地鸡毛》,《小说界》第一期(1981年3月),第34—85页。
刘鹗:《老残游记》,再版,台北:联经出版公司,1983年。
乐蘅军:《古典小说散论》,台北:纯文学出版社,1976年。
《意志与命运:中国古典小说世界观综论》,台北:大安出版社,1992年。
欧阳健:《明清小说采正》,台北:贯雅出版社,1992年。
谈社英编著:《中国妇女运动通史》,南京:妇女共鸣,1936年。
郑振铎编:《晚清文选》,再版,上海:上海书店,1987年。
郑培凯:《晚明士大夫对妇女意识的注意》,《九州学刊》第六卷第二期(1994年7月),第27—43页。
邓嗣禹:《中国考试制度史》,台北:学生书局,1967年。
鲁迅(周树人):《中国小说史略》,再版,香港:青文书屋,1972年。
《鲁迅全集》,北京:人民文学出版社,1981年。
樽本照雄:《清末小说研究》,1977年。
《清末民初的翻译小说》,"初期现代中国的翻译与创作"国际研讨会,香港中文大学,1996年1月2—6日。
《清末民初小说目录》,大阪:中国文艺研究会,1988年。
卢斯飞、杨东甫编著:《中国幽默文学史话》,南宁:广西教育出版社,1994年。
赖芳伶:《清末小说与社会政治变迁:一八九五—一九一一》,台北:大安出版社,1994年。
钱仲联主编:《明清诗文研究资料集》,上海:上海古籍出版社,1983年、1986年。
薛化元:《晚清中体西用思想论(一八六一—一九〇〇)》,台北:稻乡出版社,1991年。
薛理勇:《明清时期的上海娼妓》,见上海文史馆,第150—169页。
韩邦庆(韩子云):《海上花列传》,台北:广雅出版公司,1984年。
蓝灯文化事业公司编辑部编:《中文辞源》,台中:蓝灯文化事业公司,1983年。
魏子安(魏秀仁):《花月痕》,台北:广雅出版公司,1984年。
魏绍昌:《我看鸳鸯蝴蝶派》,台北:台湾商务印书馆,1992年。
《晚清四大小说家》,台北:台湾商务印书馆,1993年。
《吴趼人研究资料》,上海:上海古籍出版社,1980年。
《李伯元研究资料》,上海:上海古籍出版社,1980年。



　《孽海花资料》，上海：上海古籍出版社，1982年。
魏源：《圣武记》，上海：中华书局，1946年。
谭嗣同：《谭嗣同全集》，北京：三联书店，1954年。
严明：《中国名妓史话》，台北：文津出版公司，1992年。
严家其、高臬编著：《中国"文革"十年史》，香港：香港大公报社，1987年。
严家炎：《世纪的足音》，香港：天地图书公司，1995年。
苏童：《我的帝王生涯》，台北：麦田出版公司，1992年。
龚书铎主编：《近代中国与近代文化》，长沙：湖南人民出版社，1988年。
龚鹏程：《大侠》，台北：锦冠出版社，1987年。
　《近代思想史散论》，台北：东大图书公司，1991年。

西文书目

Anderson, Marston. *The Limits of Realism: Chinese Fiction in the Revolutionary Period*. Berkeley: University of California Press, 1990.

Apter, David E., and Tony Saich. *Revolutionary Discourse in Mao's Republic*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1994.

Bakhtin, Mikhail. *Dialogical Imagination*. Trans. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1983.

——*Rabelais and His World*. Trans. Helene Iswolsky. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1968.

Berman, Marshall. *All That is Solid Melt into Air: The Experience of Modernity*. New York: Penguin, 1982.

Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. New York: Routledge, 1994.

——"Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse." *October* 28 (1984): 83-95.

Birch, Cyril, ed. *Anthology of Chinese Literature*. 2 vols. New York: Grove, 1972.

Blader, Susan. "A Critical Study of *San-hsia Wu-yi* and Relationship to the *Lung-t'u Kung-an Song Book*." Ph. D. diss., University of Pennsylvania, 1977.

Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. New York: Oxford



University Press, 1973.

Bongie, Chris. *Exotic Memories: Literature, Colonialism, and the Fin-de-Siècle*. Stanford, CA.: Stanford University Press, 1991.

Bourdieu, Pierre. *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*. Ed. and intro. Randal Johnson. New York: Columbia University Press, 1993.

Bradbury, Malcolm, and Roderick Mcfarlane. *Modernism, 1890-1930*. New York: Pelican, 1976.

Byron, John. *Portrait of a Chinese Paradise: Erotica and Sexual Customs of the Late Qing Period*. London: Quartet, 1987.

Calinescu, Matei. *Five Faces of Modernity*. Durham, N. C.: Duke University Press, 1987.

Chang, Hao(张灏). *Chinese Intellectuals in Crisis: Search for Order and Meaning (1890-1911)*. Berkeley: University of California Press, 1987.

——*Liang Ch'i-ch'ao and Intellectual Transition in China, 1870-1907*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1971.

Chang, Kang-yi Sun(孙康宜). *The Late-Ming Poet Ch'en Tzu-lung: Crisis of Love and Loy-alism*. New Haven: Yale University Press, 1990.

Cheng, Stephen(郑绪雷). "*Flowers of Shanghai* and the Late Qing Courtesan Novel."Ph. D. diss., Harvard University, 1979.

Chow, Rey(周蕾). *Woman and Chinese Modernity: The Politics of Reading Between West and East*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.

——Writing Diaspora: Tactics of Intervention in Contemporary Cultural Studies. Bloomington: Indiana University Press, 1993.

Cohen, Paul. *Discovering History in China: American Historical Writing on the Recent Chinese Past*. New York: Columbia University Press, 1984.

Cohen, Paul, and Merle Goldman, eds. *Ideas Across Cultures: Essays on Chinese Thought in Honor of Benjamin I. Schwartz*. Cambridge, Mass.: Harvard University, Council on East Asian Studies, 1990.

Compagnon, Antoine. *The Five Paradoxes of Modernity*. Trans. Farnklin Philip. New York: Columbia University Press, 1994.

de Man, Paul. *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criti-*



cism, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983.

Dirlik, Arif. "Vision and Revolution: Anarchism in Chinese Revolutionary Thought on the Eve of the 1911 Revolution." *Modern China* 11, no. 3 (1985): 251-300.

Doleželová-Velingerová, Milena, ed. *The Chinese Novel at the Turn of the Century*. Toronto: University of Toronto Press, 1980.

Dowling, Linda. *Language and Decadence in the Victorian Fin-de-siècle*. Princeton: Princeton University Press, 1986.

Duara, Prasenjit(杜赞奇). *Culture, Power and the State: Rural North China, 1900-1940*. Stanford: Stanford University Press, 1988.

Eagleton, Terry. *Walter Benjamin, or Towards a Revolutionary Criticism*. London: Verso, 1981.

Faurot, Jeannette, ed. *Chinese Fiction from Taiwan: Critical Perspectives*. Bloomington: Indiana University Press, 1980.

Feuerwerker, Albert. *China' s Early Industrialization: Sheng Hsuan-huai (1844-1916) and Mandarin Enterprise*. New York: Atheneum, 1970.

Fisher, Peters. *Fantasy and Politice: Visions of the Future in the Weimar Repubic*. Madison: University of Wisconsin Press, 1991.

Foucault, Michel. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Trans. Alan Sheridan. New York: Pantheon, 1977.

—— *The History of Sexuality*. Vol. 1. Trans. Robert Hurley. New York: Vintage. 1980.

Fredericks, S. S. "Problems of Fantasy," *Science-Fiction Studies 5* (1978): 25-40.

Friedrich, Carl, ed. *The Philosophy of Kant*. New York: Modern Library, 1979.

Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. New York: Atheneum, 1969.

Furth, Charlotte. "Androgynous Males and Deficient Females: Biology and Gender Boundaries in Sixteenth-and Seventeenth-Century China." *Late Imperial China 9*, no. 2 (1988): 1-31.

Gálik, Márian. *Milestones in Sino-Western Literary Confrontation (1898-1979)*. Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1986.



Geertz, Clifford. *After the Fact: Two Countries, Four Decades, One Anthropologist*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1995.

——*Agricultural Involution: The Process of Econological Change in Indonesia*. Berkeley: University of California Press, 1963.

——*The Interpretation of Cultures*. Boston: Basic Books, 1973.

Gordon, Rae Beth. *Ornament, Fantasy, and Desire in Nineteenth-Century French Literature*. Princeton: Princeton University Press, 1992.

Gronewold, Sue. "Beautiful Merchandise: Prostitution in China, 1860-1936." *Women and History 1* (1982): 1-114.

Gould, Stephen. *Wonderful Life: The Burgess Shale and the Nature of History*. New York: Norton: 1989.

Hanan, Patrick (韩南). *The Chinese Vernacular Story*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1981.

——*The Classic Chinese Short Story*. Cambridge, Mass.: Harvard-Yenching Institute, 1973.

——*The Invention of Li Yu*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1988.

——"The Technique of Lu Xun Fiction." *Harvard Journal of Asiatic Studies 34* (1974): 53-96.

Hanan, Patrick, trans. *The Sea of Regret: Two Turn-of-the-Century Chinese Romantic Novels*. Honolulu: University of Hawaii Press, 1995.

——*Silent Operas*. Hong Kong: Renditions, 1990.

Harris, Kristine. "Revolutions in Space and Time: Luo Pu's *Heroines of Eastern Europe* and Political Exile in Late Qing China." M. A. thesis, Columbia University, 1991.

Hayles, N. Katherine, ed. *Chaos and Order: Complex Dynamics in Literature and Science*. Chicago: University of Chicago Press, 1991.

Hegel, Robert, E. *The Novel in Seventeenth-Century China*. New York: Columbia University Press, 1981.

Hegel, Robert E., and Richard C. Hesseney, eds. *Exqressions of Self in Chinese Literature*. New York: Columbia University Press, 1985.

Hershatter, Gail. "The Hierarchy of Shanghai Prostitution." *Modern China* (Oct. 1989): 463-498.

Hessney，Richard C.“Beautiful，Talented，and Brave：Seventeenth-Century Chinese Scholar-Beauty Romances，” Ph. D. diss.，Columbia University，1979.

——“Beyond Beauty and Talent：The Moral and Chivalric Self in *The Fortunate Union*.” In Hegel and Hessney，*Expressions of Self in Chinese Literature*，pp. 214-250.

Hinsch，Bret. *Passions of the Cut Sleeve*：*The Male Homosexual Tradition in China*. Berkeley：University of California Press，1990.

Hsia，C. T.“Chinese Novels and American Critics：Reflections on Structure，Tradition，and Satire.” In Peter H. Lee，ed.，*Critical Issues in East Asian Literature*：*Report on an International Conference on East Asian Literature*，pp. 173-96. Seoul：International Cultural Society of Korea，1983.

——“The Chinese Sense of Humor.” *Renditions 9*（Spring 1978）：30-36.

——*The Classic Chinese Novel*：*A Critical Introduction*. New York：Columbia University Press，1968.

——*A History of Modern Chinese Fiction*. 2d ed. New Haven：Yale University Press，1971.

——“*The Travels of Lao Ts'an*：An Exploration of Its Art and Meaning.” *Tsing Hua Journal of Chinese Studies 7*，no. 2（1969）：40-66.

——“Yen Fu and Liang Ch'i-ch'ao as Advocates of New Fiction.” In Adele Austin Rickett，ed.，*Chinese Approaches to Literature from Confucius to Liang Ch'i-ch'ao*，pp. 221-257. Princeton：Princeton University Press，1978.

Hsia，T. A. *The Gate of Darkness*. Seattle：University of Washington Press，1968.

Hsü，Immanuel. C. Y. *The Rise of Modern China*. 3d ed. New York：Oxford University Press，1983.

Huang，Martin W. *Literati and Self Re/Presentation*：*Autobiographical Sensibility in the Eighteenth-Century Chinese Novel*. Stanford：Stanford University Press，1995.

Hung，Eva，ed. *Paradoxes of Traditional Chinese Literature*，Hong Kong：Chinese University of Hong Kong Press，1994.

Huters，Theodore.“From Writing to Literature：The Development of Late Qing Theories of Prose.” *Harvard Journal of Asiatic Studies 47*（1987）：51-96.



——"A New Way of Writing: The Possibilities of Literature in Late Qing China, 1895-1908." *Modern China 14* (1988): 243-276.

Jameson, Fredric. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca, N. Y.: Cornell University Press, 1981.

Jencks, Charles, ed. *The Post-modern Reader*. New York: St. Martin's Press, 1992.

Johnson, David, Andrew J. Nathan, and Evelyn S. Rawski, eds. *Popular Culture in Late Imperial China*. Berkeley: University of California Press, 1985.

Jusdanis, Gregory. *Belated Modernity and Aesthetic Culture: Inventing National Literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.

Kayser, Wolfgang. *The Grotesque in Art and Literature*. Trans. Ulrich Weisstein. Bloomington: Indiana University Press, 1963.

Kao, Karl(高辛勇) ed. *Classical Chinese Tales of the Supernatural and the Fantastic: Selections from the Third to the Tenth Century*. Bloomington: Indiana University Press, 1985.

Ko, Dorothy. *Teachers of the Inner Chamber: Women and Culture in Seventeenth Century China*. Stanford: Stanford University Press, 1994.

Kumar, Krishan. *Utopia and Anti-utopia in Modern Times*. Cambridge, Mass.: Basil Blackwell, 1991.

Lancaschire, Douglas. *Li Po-yuan*. Boston: Twayne, 1981.

Ledger, Sally, and Scott McCracken, eds. *Cultural Politics at the Fin-de-siècle*. Cambridge, Eng.: Cambridge University Press, 1995.

Lee, Leo Ou-fan. "In Search of Modernity: Some Reflections on a New Mode of Consciousness in Twentieth-Century Chinese History and Literature." In Cohen and Goldman, *Idesa Across Cultures*, pp. 109-186.

——"Literary Trends 1: The Quest for Modernity, 1895-1927." In *The Cambridge History of China*, 13: 499-515. Cambridge, Eng.: Cambridge University Press, 1983.

——"*The Romantic Generation of Modern Chinese Writers*." Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1973.

——"The Solitary Traveler: Images of the Self in Modern Chinese Literature." In Hegel and Hessney, *Expressions of Self in Chinese Literature*, pp. 282-307.

—— *Voices from the Iron House: A Study of Lu Xun*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

Leonard, Jane Kate. *Wei Yuan and China's Rediscovery of the Maritime World*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, Council on East Asian Studies, 1984.

Li, Peter. *Tseng P'u*. Boston: Twayne, 1980.

Li, Peter, ed. *Critical Issues in East Asian Literature: Report on an International Conference on East Asian Literatur se*. Seoul: International Cultural Society of Korea, 1983.

Li, Wai-yee (李慧仪). *Enchantment and Disenchantment: Love and Illusion in Chinese Literature*. Princeton: Princeton University Press, 1993.

Li, Yu. *Silent Operas*. Trans. Patrick Hanan. Hong Kong: Chinese University of Hong Kong Press, 1990.

Lin, Yü-sheng. *Crisis in Chinese Consciousness*. Madison: University of Wisconsin Press, 1978.

Link, Perry (林培瑞). *Mandarin Ducks and Butterflies: Popular Fiction in Early Twentieth Century Chinese Cities*. Berkeley: University of California Press, 1981.

Liu, E. (刘鹗). *The Travels of Lao Ts'an*. Trans. Harold Shadick. Ithaca, N. Y.: Cornell University Press, 1959.

Liu, James J. Y. (刘若愚). *The Chinese Knight-Errant*. Chicago: University of Chicago Press, 1967.

Liu, Kang, and Xiaobing Tang, eds. *Politics, Ideology and Chinese Literature: Theoretical Interventions and Cultural Critique*. Durham, N. C.: Duke University Press, 1993.

Liu, Lydia H. (刘禾). *Translingual Practice: Literature, National Culture, and Translated Modernity China, 1900-1937*. Stanford: Stanford University Press, 1995.

Liu, Shih-shun, trans. *Vignettes from the Late Qing*. Hong Kong: Chinese University of Hong Kong, in cooperation with St. Johns University, 1975.

Liu, Ts'un-yan (柳存仁). ed. *Chinese Middlebrow Fiction: From the Ch'ing and Early Republican Eras*. Hong Kong: Chinese University Press, 1984.



Lo，Jung-pang，ed. *K' ang Yu-wei：A Biography and a Symposium*. Tucson：University of Arizona Press for the Association for Asian Studies，1967.

Lu，Tonglin，ed. *Gender and Sexuality*. Albany：New York State University Press，1992.

Lu Xun（鲁迅）. *A Brief History of Chinese Fiction*. Trans. Hsien-yi and Gladys Yang. Beijing：Foreign Language Press，1976.

Lyotard，Jean-François. *The Post-modern Condition：A Report on Knowledge*. Trans. Hannah Mitchell and Stanley Mitchell. Minneapolis：University of Minnesota Press，1984.

Ma，Y. W.（马幼垣）."The Knight-Errant in Hua-pen Stories." *T' oung Pao* 61（1975）：266-300.

——"*Kung-an* Fiction：A Historical and Critical Introduction." *T' oung Pao* 65（1979）：200-259.

Ma，Y. W.，and Joseph S. M. Lau，eds. *Traditional Chinese Stories：Themes and Variations*. New York：Columbia University Press，1978.

Malmgren，Carlo. *Worlds Apart：Narratology of Science Fiction*. Bloomington：Indiana University Press，1991.

Matthew，Robert，*Japanese Science Fiction：A View of Changing Society*. New York：Routledge and Oxford University，Nissan Institute of Japanese Studies，1989.

McMahon，Keith. *Causality and Containment in Seventeenth-Century Chinese Fiction*. Leiden：Brill，1988.

——*Misers，Shrews，and Polygamists：Sexuality and Male-Female Relations in Eighteenth-Century China*. Durham，N. C.：Duke University Press，1995.

Nalbantian，Suzanne. *Seeds of Decadence in the Late Nineteenth-Century Novel*. New York：St. Martin' s Press，1983.

Needham，Joseph（李约瑟）. *Science in Traditional China：A Comparative Perspective*. Cambridge，Mass.：Harvard University Press，1982.

Ng，Mau-sang（吴茂生）. *The Russian Hero in Modern Chinese Fiction*. Hong Kong：Chinese University of Hong Kong；Albany：State University of New York Press，1988.

Nienhauser，William Jr.（倪豪士），ed. *The Indaana Companion to Traditional*

Chinese Literature. Bloomington: Indiana University Press, 1986.

Nussbaum, Martha C. *Poetic Justice: The Literary Imagination and Public Life*. Boston: Beacon Press, 1995.

Owen, Stephen, *The End of the Chinese 'Middle Ages': Essays in Mid-Tang Literary Culture*. Stanford: Stanford University Press, 1996.

Parrinder, Patrick, ed. *Science Fiction: A Critical Guide*. London: Longman, 1979.

Peng, Hsiao-yen(彭小妍). *Utopian Yearning and the Novelistic Form: A Study of May Fourth Fiction*. Taipei: Academia Sinica, Institute of Literature and Philosophy, 1993.

Pierrot, Jena. *The Decadent Imagination, 1880-1900*. Trans. Derek Coltman. Chicago: University of Chicago Press, 1981.

Plaks, Andrew(浦安迪). *Allegory and Archetype in The Dream of the Red Chamber*. Princeton: Princeton University Press, 1976.

——*The Four Masterworks of the Ming Novel*. Princeton: Princeton University Press, 1987.

Plaks, Andrew, ed. *Chinese Narrative: Critical and Theoretical Essays*. Princeton: Princeton University Press, 1977.

Prendergast, Christopher. *The Order of Mimesis: Balzac, Stendhal, Nerval, Flaubert*, Cambridge, Eng.: Cambridge University Press, 1986.

Průšek, Jaroslav(普实克). *The Lyrical and the Epic: Studies of Modern Chinese Literature*. Ed. Leo Ou-fan Lee. Bloomington: Indiana University Press, 1980.

——*Three Sketches of Chinese Literature*. Prague: Oriental Institute, 1969.

Reed, John R. *Decadent Style*. Athens: Ohio University Press, 1985.

Reynolds, David C. "Rewriting China's Intellectual Map: Images of Science in Nineteenth-Century China." *Late Imperial China* 12, no. 1 (1991): 27-61.

Rickett, Adele Austin, ed. *Chinese Approaches to Literature from Confucius to Liang Ch'i-ch'ao*. Princeton: Princeton University Press, 1978.

Ropp, Paul S. *Dissent in Early Modern China: Ju-lin Wai-shig and Ching Social Criticism*. Ann Arbor: University of Michigan Press, Center for Chinese Studies, 1981.



Rorty，Richard. *Contingency，Irony，and Solidarity*. Cambridge，Eng.：Cambridge University Press，1989.

Rose，Marilyn Gaddis. "Decadence and Modernism: Defining by Default." *Modernist Studies* 4 (1982)：195-206.

Rose，Mark. *Alien Encounters*：*Anatomy of Science Fiction*. Cambridge. Mass.：Harvard University Press，1981.

Ruan，Fang-fu. *Sex in China*：*Studies in Sexology in Chinese Cultures*. New York：Plenum Press，1991.

Scholes，Robert. *Structural Fabulation*：*An Essay on Fiction of the Future*. Notre Dame，Ind.：University of Notre Dame Press，1975.

Schorske，Carl E. *Fin-de-siècle Vienna*：*Politics and Culture*. New York：Vintage Books，1981.

Schwartz，Benjamin. I. *In Search of Wealth and Power*：*Yen Fu and the West*. Cambridge，Mass.：Harvard University Press，1964.

Semanov，V. I. *Lu Hsun and His Predecessors*. Trans. Charles J. Alber. White Plains，N. Y.：M. E. Sharpe，1980.

Silverman，Debora L. *Art Nouveau in Fin-de-siècle France*：*Politics，Psychology，and Style*. Berkeley：University of California Press，1992.

Sloterdijgk，Peter. *Critique of Cynical Reason*. Trans. Michael Eldred. Minneapolis：University of Minnesota Press，1987.

Smith，Barbara Herrnstein. *On the Margins of Discourse*：*The Relation of Literature to Language*. Chicago：University of Chicago Press，1978.

Spivak，Gayatri. "Decadent Style." *Language and Style* 7 (1974)：227-234.

Stallybrass，Peter，and Allon White. *The Politics and Poetics of Transgression*. Ithaca，N. Y.：Cornell University Press，1986.

Sun，Lung-kee(孙隆基)."The Fin-de-siècle Lu Xun，" *Republican China* 28，no. 2 (1993)：65-89.

——"Social Psychology in the Late Qing Period." *Modern China* 18. no. 3 (1992)：235-262.

Suvin，Darko. *Positions and Presuppositions in Science Fiction*. Kent，Ohio：Kent University Press，1988.

Taylor，Charles. *Multiculturalism and "The Politics of Recognition."* Princeton：



Princeton University Press, 1992.

Temple, Robert. K. G. *The Genius of China: 3000 Years of Science, Discovery, and Invention*. New York: Simon&Schuster, 1986.

Todorov, Tzvetan. *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. *Trans*. Richard Howard. Ithaca, N. Y.: Cornell University Press, 1975.

Tu, Ching-I ed. *Tradition and Creativity: Essays on East Asian Civilization*. New Brunswick and Oxford: Transaction Books, 1987.

Unger, Jonathan, ed. *Using the Past to Serve the Present: Historiography and Politics in Contemporary China*. Armonk, N. Y.: M. E. Sharpe, 1993.

Vattimo, Gianni. *The End of Modernity*. Trans. Jon R. Snyder. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1988.

Volpp, Sophie, "The Discourse of Male Marriage: Li Yu's 'A Male Mencius's Mother.'" *Positions* 2, no. 1 (1994): 113-132.

Wagner, Rudolf G. "Lobby Literature: The Archaeology and Present Functions of Science Fiction in China." In Jeffrey C. Kinkley, ed., *After Mao: Chinese Literature and Society, 1978-1981*, pp. 17-62. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1985.

Wang, Ban. The Sublime Figure of History: Aesthetics and Politics in Twentieth-Century China. Stanford: Stanford University Press, 1997.

Wang, David Der-wei. hinese Fiction for the Nineties. Afterword to *Running Wild: New Chinese Writers*. Ed. idem with Jeanne Tai. New York: Columbia University Press, 1994, pp. 238-258.

——"Crime or Punishment? On the Forensic Discourse of Modern Chinese Literature." Paper presented at the conference "Becoming Chinese: China's Passages to Modernity and Beyond." University of California at Berkeley, June 2-6, 1995.

——"Fictional History/Historical Fiction." *Studies in Language and Literature* 1 (1985): 64-76.

——*Fictional Realism in Twentieth-Century China: Mao Dun, Lao She, Shen Congwen*. New York: Columbia University Press, 1992.

——"Fin-de-siècle Splendor." *Modern Chinese Literature* 5, no. 4 (1992): 45-65.



——"Lu Xun, Shen Congwen, and Decapitation." In Liu and Tang, *Politics, Ideology, and Literary Discourse in Modern China*, pp. 174-187.

——"Radical Laughter: Lao She and His Taiwan Successors." In Howard Goldblatt, ed., *Worlds Apart*, pp. 44-64. Armonk, N. Y.: M. E. Sharpe, 1990.

——"Sorytelling Context in Chinese Fiction: A Preliminary Examination of It as a Mode of Narrative Discourse." *Tamkang Reveiw* 6, no. 1-4 (1984): 133-150.

Wang, Hui. "Sources of the Individual and the Question of Modern Chinese Identity." Paper presented at the conference "Becoming Chinese: Passages to Modernity and Beyond," University of California at Berkeley, June 2-6, 1995.

Wang, Jing (王瑾). *The Story of Stone: Intertextuality, Ancient Chinese Stone Lore, and the Stone Symbolism in Dream of Red Chamber, Water Margin, and The Journey to the West*. Durham, N. C.: Duke University Press, 1992.

Wang, John C. Y. (王靖宇). *Chin Sheng-tan*. New York: Twayne Publishers, 1972.

Watson, Burton, trans. *Chuang Tzu: Basic Writings*. New York: Columbia University Press, 1964.

Weiskel, Thomas. *The Romantic Sublime: Studies in the Structure and Psychology of Transcendence*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1986.

Widmer, Ellen (魏爱伦). *The Margins of Utopia: "Shuihu houzhuan" and the Literature of Ming Loyalism*. Cambridge, Mass.: Harvard University, Council on East Asian Studies, 1987.

Widmer, Ellen and David Der-wei Wang, eds. *From May Fourth to June Fourth: Fiction and Film in Twentieth-Century China*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1993.

Wu, Dingbo. and Patrick D. Murphy, eds. *Science Fiction from China*. New York: Praeger, 1989.

Yeh, Catherine V. (叶恺蒂). "The Intellectual as Courtesan: The Trope in Twentieth-Century Chinese Literature." Paper presented at the conference "Contemporary Chinese Literature and Its Antecedents," Harvard University, May

10-13，1990.

——"Zeng Pu's *Niehaihua* as a Political Novella: A World Genre in a Chinese Form." Ph. D. diss., Harvard University，1990.

Yu，Anthony C. "Religion and Chinese Literature: The 'Obscure Way' in *The Journey to the West*." In Ching-I Tu，Tradition and Creativity，pp. 109-154.

Yu，Anthony C.，trans. and ed. *The Journey to the West*. 4 vols. Chicago: University of Chicago Press，1977-1981.

Zhang，Longxi. "Western Theory and Chinese Reality." *Critical Inquiry* 19，no. 1 (1992)：105-130.

Zeitlin，Judith T.（柴特琳）. *Historian of the Strange*: *Pu Songling and the Chinese Classical Tale*. Stanford: Stanford University Press，1993.

Zou，John. "Travel and Translation: An Aspect of China's Cultural Modernity 1860s-1920s." Paper presented at the conference "Literature，History，Culture: Re-envisioning Chinese and Comparative Literature，" Princeton University，June 24-26，1994.

学术史丛书书目

书名	作者
中国禅思想史——从6世纪到9世纪	葛兆光　著
士大夫政治演生史稿	阎步克　著
中国文学研究现代化进程	王　瑶主编
中国现代学术之建立——以章太炎、胡适之为中心	陈平原　著
陈寅恪先生史学述略稿	王永兴　著
明清之际士大夫研究	赵　园　著
儒学南传史	何成轩　著
西潮激荡下的晚清地理学	郭双林　著
中国文学研究现代化进程二编	陈平原主编
文学史的权力	戴　燕　著
《齐物论》及其影响	陈少明　著
文学史书写形态与文化政治	陈国球　著
晚清女性与近代中国	夏晓虹　著
北京：都市想像与文化记忆	陈平原　王德威　编
* 中国民间文学研究的现代轨辙	陈泳超　著
* 二十世纪中国古代文论学术研究史	蒋述卓等　著
* 触摸历史与进入五四	陈平原　著

文学史研究丛书书目

书名	作者
中国现代主义诗潮史论	孙玉石　著
小说史：理论与实践	陈平原　著
上海摩登——一种新都市文化在中国 1930—1945	〔美〕李欧梵　著　毛　尖　译
北京：城与人	赵　园　著
中国小说叙事模式的转变	陈平原　著



晚清至五四：中国文学现代性的发生　　杨联芬　著
词与文类研究　　〔美〕孙康宜　著　李奭学　译
二十世纪中国文学三人谈·漫说文化　　钱理群　黄子平　陈平原　著
唐代乐舞新论　　沈　冬　著
文学复古与文学革命　　〔日〕木山英雄　著　赵京华　译
被压抑的现代性　　〔美〕王德威　著　宋伟杰　译
——晚清小说新论
汉魏六朝文学新论　　梅家玲　著
——拟代与赠答篇
* 才女彻夜未眠　　胡晓真　著
——近代中国女性叙事文学的兴起
* 重建美国文学史　　单德兴　著
* 丰富的痛苦　　钱理群　著
* 大小舞台之间　　钱理群　著
——曹禺戏剧新论
* 新文学现实主义的流变　　温儒敏　著

其中画 * 者为即出。



作者小传

王德威(David Der-wei Wang),“国立台湾大学”外文系毕业,美国威斯康辛大学麦迪逊校区比较文学博士。曾任教于台湾大学、美国哥伦比亚大学东亚系。现任美国哈佛大学东亚语言及文明系 Edward C. Henderson 讲座教授。著有《从刘鹗到王祯和:中国现代写实小说散论》、《众声喧哗:三〇与八〇年代的中国小说》、《阅读当代小说:台湾·大陆·香港·海外》、《小说中国:晚清到当代的中文小说》、《想像中国的方法:历史·小说·叙事》、《如何现代,怎样文学?:十九、二十世纪中文小说新论》、《众声喧哗以后:点评当代中文小说》、《跨世纪风华:当代小说 20 家》、《被压抑的现代性:晚清小说新论》、《现代中国小说十讲》、《历史与怪兽:历史·暴力·叙事》、*Fictional Realism in Twentieth-century China: Mao Dun, Lao She, Shen Congwen*; *Fin-de-siècle Splendor: Repressed Modernities of Late Qing Fiction, 1849-1911*; *The Monster That Is History: History, Violence, and Fictional Writing in Twentieth-century China* 等。